



HAL
open science

“Una lectura de Poeta en Nueva York: hacia “plazas del cielo extraño””

Laurence Breysse-Chanet

► To cite this version:

Laurence Breysse-Chanet. “Una lectura de Poeta en Nueva York: hacia “plazas del cielo extraño””. Journée d’étude agrégation d’espagnol 2021, 15 janvier 2021, “ Lectures de Poeta en Nueva York de Federico García Lorca ”, co-organisée par Zoraida Carandell et Encarna Valero [LIRE 19-21, CRIIA UR Etudes romanes (Université Paris Nanterre) et Proyecto I+D “ La configuración del patrón poético español en el primer tercio del siglo XX: relaciones literarias, culturales y sociales ” (Université de Grenade)], conférence video en ligne, Zoraida Carandell et Encarna Valero, Jan 2021, Paris, Francia. hal-03915005

HAL Id: hal-03915005

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03915005>

Submitted on 28 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Abstract FR : Une exploration de *Poeta en Nueva York* à partir de la volonté lorquienne de construction de l'œuvre. L'on part de la durée de son élaboration, pour interroger tout d'abord l'architecture du recueil, les lignes de force qui le sous-tendent, sous le signe d'une mythification du chiffre dix, pour y inscrire orphiquement l'enfance dans l'atemporalité pourtant temporelle que met en scène le livre. Tel est peut-être le rôle du panorama lorquien, facteur d'unifications secrètes, que vient parachever la volonté de sacrifice, un geste profond qui permet d'offrir un nouveau sens libérateur à la vie et à la voix.

Abstract ES : Una exploración de *Poeta en Nueva York* a partir de la voluntad lorquiana de construcción de la obra. Se considera la duración de su elaboración, para interrogar primero la arquitectura del poemario, las líneas de fuerza que lo sostienen, bajo el signo de una mitificación del número diez, para inscribir órficamente la infancia en la atemporalidad con todo temporal que escenifica el libro. Tal es quizá el papel del panorama lorquiano, factor de unificaciones secretas, que remata la voluntad de sacrificio, un ademán profundo que permite ofrecer un sentido nuevo y liberador a la vida y a la voz.

Mots-clés : Lorca, arquitectura, diez, panorama, sacrificio.

Una lectura de *Poeta en Nueva York*: hacia «plazas del cielo extraño»

Laurence Breysse-Chanet

*Sorbonne Université CRIMIC
lbreysssechanet@wanadoo.fr*

*El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
FGL, «Casida del herido por el agua», Diván del
Tamarit*

*And we have seen night lifted in thine arms.
Hart Crane, «To the Brooklyn Bridge», The Bridge*

Este texto va dedicado a Laurie-Anne Laget.

Entre los dieciocho años de creación que fueron otorgados a Lorca, el plazo en que se escriben los poemas de *Poeta en Nueva York* no es tan largo como se pudiera pensar: el primer poema que ha de formar parte del conjunto final de treinta y cinco, «Amantes asesinados por una perdiz», va fechado en la segunda

mitad de 1928 (Lorca, 2000; 108-109)¹. Es el único que se sitúa antes del viaje, y por supuesto su papel es altamente simbólico, tanto desde el punto de vista literario como personal. El último, el que permite afirmar una continuidad honda de la vida y de la escritura, por encima de todas las crisis, rupturas y viajes, es «Vals en las ramas», fechado en la Huerta de San Vicente el 21 de agosto de 1931 (Miguel García-Posada, 1996; 950). La cronología queda borrada (hasta inencontrable a veces) en el sitio final asignado a cada poema. «Es preciso cruzar los puentes», dice la voz de «El rey de Harlem» (Lorca, 2013; 179). También conviene encontrar en la energía poética las fuerzas que recuerden o inventen orillas –«perfume de pulmón» (Lorca, 2013; 179)– a lo largo de un cruce de tres años.

O más, si sabemos que Lorca, después de idear varias posibilidades de libro, no entregó a José Bergamín su manuscrito sino a finales de junio o principios de julio de 1936. Por las circunstancias que sabemos, cuando la historia y sus dramas entran en la poesía, se desencadenó la desaparición del original hasta finales de los 90². Río arriba de las investigaciones de Andrew Anderson, cuando afirma que el original que podemos trabajar hoy es fiable en un 90%³ en cuanto a las decisiones finales de Lorca, cabe recordar las olvidadas, pero decisivas y tranquilizadoras palabras de Manuel Altolaguirre, en sus memorias, *El caballo griego* (Altolaguirre, 1986; 86-87):

Meses antes de la guerra, tenía yo en prensa el libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Anteriormente había salido de mi imprenta el libro de Luis Cernuda titulado *La realidad y el deseo*, que había consistido una revelación para la crítica y el público. El entusiasmo sobre este libro llevó a Federico García Lorca a elogiarlo sinceramente desde la radio y en la prensa. En un banquete que le fue ofrecido a su autor, fue también Federico quien hizo el ofrecimiento, con palabras de homenaje que figuran en sus obras completas. Unos versos de *La realidad y el deseo* son el lema de *Poeta en Nueva York*. Federico llegó aquella mañana muy temprano a casa. Lo hacía con bastante frecuencia, pero nunca tan de mañana. Traía consigo todos los manuscritos de sus poesías y me dijo:

–Voy a leer durante todo el día, traigo todos mis poemas. [...]

Aquel gesto de bondad, de simpatía y de homenaje a Luis Cernuda hizo que Federico García Lorca, durante un día inolvidable, [leyera] desde sus versos juveniles hasta sus últimos *Sonetos del amor oscuro*. Aquella lectura fue una sentimental despedida de sus versos. Al día siguiente se fue para Granada, su ciudad natal, de donde no regresó nunca.⁴

¹ Se publica la obra en *Ddooss. Revista de poesía*, Valladolid nº3, marzo de 1931, p. 13-16. Importa notar que iba a publicarse en *Verso y Prosa*, Murcia, nº13, diciembre 1928-enero 1929, «pero la revista no duró más allá de su número 12 de octubre de 1928.» Andrew Anderson recalca que existen muchas variantes entre el manuscrito enviado en 1928, una prueba de imprenta, corregida por Lorca, y la versión publicada en *Ddooss*. Aquí solo me interesa la fecha de la composición liminar, anterior al viaje.

² Suenan con deslumbrante pertinencia las palabras de George Steiner: «Étant des singularités dont l'instauration et la réalisation sont toujours occasionnelles, toujours imprévisibles et, en substance, impossibles à répéter, les pages systématiques d'une philosophie, une partition, une fiction s'attachent à l'existence d'un individu. Détruisez, bâillonnez ou corrompez le "seul originaire" (*onlie begetter*) et l'œuvre sera effacée. En vérité, nous prêtons trop peu attention à l'extrême fragilité, à la loterie qui détermine les artefacts essentiels, le canon, les monuments apparents de notre culture.» (Steiner, 2001; 279.) La historia del original lorquiano evidencia su precariedad, y al mismo tiempo, una extraordinaria capacidad de resistencia, por encima de todo, gracias a la infinita cadena de investigadores lorquianos cuya cuidadosa vigilia formó las «frescas guirnaldas» soñadas en el «Pequeño vals vienés» (Lorca, 2013; 273). La larga e increíble historia del original viene relatada con todas sus peripecias, de modo actualizado y preciso, en la «Introducción» a *Poeta en Nueva York* por Andrew Anderson (Lorca, 2013; 8-138).

³ Cito a Andrew Anderson, en un seminario en el Instituto de Estudios ibero-americanos de la Universidad de la Sorbona, el 12 de marzo de 2020: «Lorca deja el 90% finalizado» cuando entrega el manuscrito a Bergamín.

⁴ La afirmación permite rematar la alusión de Andrew Anderson en su «Introducción» (Lorca, 2013; 31), cuando insiste en el encadenamiento de eventos, que explican «por qué Altolaguirre no pudo empezar su fase del trabajo».

Un testimonio fundamental, que lleva a afirmar con casi toda certidumbre que *Poeta en Nueva York* estaba ya terminado en 1936, pues «en prensa» –y por lo demás, nos enteramos de que el título de los sonetos finales, *Sonetos del amor oscuro*, puesto en tela de juicio por ciertos críticos (García-Posada, 1996; 964)⁵, era propio de Lorca–. O sea que Lorca tardó entre cuatro y cinco años más para encontrar la estructura deseada para sus poemas. Si bien se dedicaba mucho al teatro entonces, y a sus viajes por Argentina y Uruguay, no deja de llamar la atención tanto plazo. Recordamos sus afirmaciones en «Palabras de justificación» (Lorca, 1996; 59), respecto a *Libro de poemas*, designado como «mi primer libro» en su carta a Miguel Hernández de 1933 –cabe recordar que él mismo quitó de las librerías de Granada la edición de 1918 de *Impresiones y paisajes*–:

En estas páginas desordenadas va el reflejo fiel de mi corazón y mi espíritu, teñido del matiz que le prestara, al poseerlo, la vida palpitante en torno recién nacida para mi mirada.

El libro constaba de 298 páginas, quizá recordadas años después en la alusión a un libro neoyorkino de 300 páginas, sin contar que en sus cartas, Lorca dice «[e]scribo un *libro de poemas* de interpretación de New York» (Lorca, 1997; 674)⁶. En septiembre de 1925, Melchor Fernández Almagro lo subrayaba: «pues demasiado sé que tu indolencia no se manifiesta en el crear sino en el organizar» (Lorca, 1997; 300). De aquí en realidad un lento pero decisivo y recurrente afán por la *compositio*, quizá como lo escribía Lorca a su familia el 29 de marzo de 1921 (Lorca, 1997; 104): «Ya he logrado componer mi libro y definirlo y ahora termino de pulirlo para darlo.»

Tal es la palabra que me va a interesar en un primer tiempo, la *compositio* de *Poeta en Nueva York*. Un ritmo particular, que como el de cada poema, conduce *bajo la arena*. Composición, o sea la manera como se organiza sensiblemente un poemario que, para Nigel Dennis, es «un todo cuidadosamente pensado» (Dennis, 2000, 58). Ya lo decía Derek Harris, viendo en *Poeta en Nueva York* «a carefully structured book» (Harris, 1979; 10). ¿Qué sentido puede *producir*, en su organicidad viva, su arquitectura? ¿Cómo los poemas se agrupan, formando *plazas*, en una danza rítmica, en un poemario que no deja de concertar efectos imprevisibles para el lector? No nos resulta posible interrogarnos sobre las intenciones del creador, ni es el propósito. Buscaré, en el *movimiento de conjunto* del poemario, cómo pasó de *recueil* –cuando se trata de recoger la irrupción violenta del poema– a *livre*, y qué produce tal paso, de modo complementario a las propuestas temáticas de interpretación de la estructura que ya hizo Zoraida Carandell, en *Lecture de Poeta en Nueva York. García Lorca ou la dérélition lyrique* (Carandell, 2020)⁷.

⁵ Por lo visto, si bien se sabe que para Vicente Aleixandre, el título era entonces provisional, cuando Miguel García-Posada afirma que «Lorca no mencionó nunca en público el título de *Sonetos del amor oscuro*», no toma en cuenta lo que escribe Altolaguirre, muy cercano a Lorca, en su diario *El caballo griego*.

⁶ La cursiva es nuestra.

⁷ Pienso en «Lecture suivie des figures bibliques», p. 90 y en «Gradation dans l'expérience déréliticoire», p. 100-101.

Si se tuviera que elegir pocas palabras para caracterizar el poemario, quizá me quedaría con variabilidad, movimiento, expresión de conflictos⁸, constantes inversiones de los sentidos, valores o símbolos, que forman parte de la honda fuerza que atraviesa el poemario y produce su tensión tan particular. Uno de los emblemas de tal poder de inversión, hecho principio creador, puede encontrarse en el trato de la presencia del «cielo», que desempeña el papel paradójicamente fundador del sujeto poético, en el verso íncipit de la obra, «Asesinado por el cielo» (Lorca, 2013; 165). Cielo en singular o en plural, cuyo valor religioso sigue latiendo en el cósmico, los «cielos yertos» de «El rey de Harlem», que han de disolverse por «Un viento sur de madera, [...] / que lleva / colmillos, girasoles, alfabetos » (Lorca, 2013; 182). Seguir su impredecible viaje lleva a descubrir conjuntamente «plazas del cielo extraño» en *panoramas* que me asombraron. Me refiero a «Panorama ciego de Nueva York» (Lorca, 2013; 207), que precede en la parte III «Nacimiento de Cristo» (Lorca, 2013; 208) y «La aurora» (Lorca, 2013; 209), antes de «Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)» (Lorca, 2013; 243), que cierra la parte VI. Desde su enigma, buscaré no tanto la presencia real y cierta de Nueva York en el poemario como los instrumentos de creación de su presencia interna en la voz, y el efecto producido, quizá entrañablemente anhelado. Una presencia *panorámica*, teatral, como lo es ya el «[i]ntermedio», cuyo lugar, que introduce tradicionalmente una discontinuidad temporal en una función, se tendrá también que interrogar.

A partir de aquí, habrá que ver al final cómo se actualiza la fuerza que concentra la mayor capacidad de movimiento y metamorfosis, la que da muerte y promete nueva vida, o sea, la fuerza sacrificial, hondamente convocada por Lorca, a partir de la figura crística, pero no solo. «Passer sa vie à ne rien faire, à ne rien faire que travailler à la verbalisation de la vie, au passage de la vie dans la parole –est le travail des poètes», dice Jérôme Thélot (Thélot, 2013; 114). Por la escritura renació el mismo Federico, y cabe tomar muy en serio tal afirmación de finales de septiembre 1929 o principio de octubre de 1930 a Carlos Morla Lynch (Lorca, 1997c; 653):

[...] Pasé el verano en el Canadá con unos amigos y ahora estoy en Nueva York, que es una ciudad de alegría insospechada. He escrito mucho. Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro. Estoy sereno y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido, pero que espero conocerás [...].

Si bien aparece repetidas veces en el *Epistolario* y en la conferencia, la palabra esperada sobre Nueva York⁹, «rascacielos», se ausenta totalmente del poemario. Se

⁸ Es emblemática esta confesión a Sebastia Gasch, el 24 de noviembre de 1927: «Muchos días de trabajo y muchos días de conflictos» (Lorca, 1997c; 527).

⁹ De hecho, son varias las alusiones de Lorca a los rascacielos en el *Epistolario*. Así, en la carta a su familia, del Viernes 28 [junio de 1929] (Lorca, 1997c; 616): «El espectáculo del Broadway de noche me cortó la respiración. Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo, chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. [...] Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo.» O cuando comenta a su familia, en la segunda semana de 1929, un desayuno con un amigo, Colin Hackforth-Jones, en Wall Street, «que es el sitio de los negocios, donde está la Bolsa, los bancos y los grandes rascacielos de las oficinas.» (Lorca, 1997; 637). En la conferencia «Un poeta en Nueva York», pronunciada por primera vez en la Residencia de Señoritas de Madrid, el 16 de marzo de 1932, también se mencionan: «Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre.» (Lorca, 1997a; 165.). Abundan por supuesto los rascacielos en *Manhattan transfer*, libro que denuncia una «ciudad imbécil y epiléptica» (John Dos Passos,

convocan los elementos que dibujan la presencia casi tópica de la ciudad, cuyos nombres saturan el índice del poemario, Columbia University, Coney Island o Brooklyn Bridge, que Ángel del Río, testigo de las caminatas de Federico, enumera también, refiriéndose a sus incesantes paseos, por Harlem, Battery Place, Lower East Side, Broadway, Quinta Avenida, sus salidas, el parque zoológico, el cine, las comedias musicales (del Río, 1958; 18). Se juntan elementos como «cristales», «aristas», «ventanas», «escaleras», «terrazas», que los hacen presentes, pero desde su inicio, el poema «La aurora» condena de modo definitivo el poder arquitectónico de la megápolis, como si fuera la metáfora de algo destinado a destruir al hombre:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas. (Lorca, 2013; 209)

Mi hipótesis es que de modo paralelo a la escritura del *Público*, donde mediante una compleja distribución escenográfica de los espacios de la función, se busca la manera como ir simbólicamente «bajo la arena»¹⁰, para alcanzar de modo paralelo la expresión libre de la verdad del amor –y del amor homosexual en particular–, se cava en *Poeta en Nueva York* una arquitectura secreta, invisible. Bajo la expresión de la ciudad desenfrenada, amenazante y vacía, cuando el «hueco» se hace espacio de resonancia, tal arquitectura sería la otra cara de la denuncia social. O sea una fuente de unificación compleja y abierta, que organizaría de modo potente, pero libre, respirante, la expresión de algo indecible de otra manera –«pulso de nebulosa y minuterero» (Lorca, 2013; 170)–, que tiene que encontrar un espacio para tener eficacia simbólica. Lo que, al final, se pide a la palabra poética, si es la que hace lo que dice. Desde la «actividad poética de fábrica» a la que se refiere con humor Lorca en 1928 (Lorca, 1997c; 587)¹¹, se trata de inventar una «plaza» en un «cielo extraño» (Lorca, 2013; 207), que desde los treinta y cinco poemas, sea la exacta negación del «huracán de negras palomas». Y sea la negación, asimismo, del cielo «asesino» del poema liminar, cuya violenta carencia religiosa y metafísica actualiza el choque que permite, en la interiorización de la experiencia, el surgimiento del nuevo sujeto poético, cuya fe de vida se inscribe en la variación exclamativa final: «¡Asesinado por el cielo!» (Lorca, 2013; 168)¹².

Manhattan Transfer, [1925], trad. José Robles Pazos, [1929], Barcelona, Plaza & Janés, 1966, 219), leído en castellano por Lorca durante su estancia, según el testimonio de Ángel del Río (del Río, 1958; 35). Basta con recordar, en la magnífica traducción de entonces por José Robles Pazos, la visión aquella: «Acero, vidrio, baldosa, hormigón, eran los materiales de los rascacielos. Apilados en la estrecha isla, edificios de mil ventanas surgirán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, blancas nubes encima de la tormenta» (294) o el mismo título del cuarto capítulo de la tercera sección, «Rascacielos» (407).

¹⁰ «Director: ¡Teatro al aire libre!

Caballo blanco 1º: No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.» (Lorca, 1997b; 305).

¹¹ Se trata de una carta de septiembre de 1928 a Jorge Zalamea, que dice las fuentes de la verdad artística lorquiana, en equilibrio entre trabajo y entrega a los conflictos de la vida: «Todo el día tengo una actividad poética de fábrica. Y luego me lanzo a lo del hombre, a lo del andaluz puro, a la bacanal de carne y de risa.»

¹² El poema «La aurora» evoca, en una primera lectura, una aurora oscura, que trae tinieblas en vez de la luz de un nuevo día («La luz es sepultada por cadenas y ruidos») y culmina en un «naufragio de sangre». Estas contradicciones de la aurora neoyorquina están plasmadas en un aparente desorden métrico al principio del poema que contrasta con la isometría perfecta que se inicia en el verso 9, a través de una serie de alejandrinos que

Hacia una estructura por debajo de las imágenes

De modo sorprendente también, la palabra «arquitectura» solo aparece una vez en el poemario, en plural, en «Cementerio judío»:

Las arquitecturas de escarcha,
las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas
en otoño, mojado las últimas vertientes,
se apagaban en el negro de los sombreros de copa. (Lorca, 2013; 254)

Contra los «cenicientos cristales de Broadway» (Lorca, 2013; 195) y el «ímpetu mecánico» (Lorca, 2013; 194) de la (no)civilización, el símbolo de la naturaleza, en la precariedad de la escarcha. Agua de transparencia dura y blanca ya, prometida a la desaparición, se hace cifra de lo humano. La escritura le confiere fuerza al incluirla en uno de los sintagmas tan propios de la gramática sorpresiva de Lorca, «— de —». Mediante la escritura de lo imprevisible, el plural cómplice las impone, antes de asociarlas órficamente al instrumento de música entre todos, la lira, y a la voz humana en su dolor, «gemidos». Sin que por eso pierda su poder activo, hasta «las últimas vertientes» de una contra-arquitectura de la ciudad, la de las «hojas diminutas»: una imagen cuya fuerza visual, intensificada por la identificación humana de las copas, vistas como «sombrosos», no dejan de tener mucha repercusión.

Lorca lo dijo de modo claro en 1926, la voz es el poema. El poema ha de encontrar su vestido, en esto consiste el *oficio* del poeta¹³, en construir una emoción, como la de los músicos: «Yo me admiro cuando pienso que la *emoción* de los músicos (Bach) se apoya y está envuelta en una perfecta y complicada matemática.» (Lorca, 1997a; 370-371) Pues en el poemario de Nueva York, late una estructura que se sitúa por debajo de las imágenes, que permite *sentir*, desde su gramática extraña, el norte que imanta la voz, tensa de modo mucho más poéticamente creador que sentimentalmente destructor, entre su «voz antigua» y «esta voz de hojalata y de talco» del «Poema doble del lago Eden» (Lorca, 2013; 215). Señalo de paso que Lorca por lo visto escribía «Edem»¹⁴, quizá para sacar el lago de la geografía americana y

imponen otra arquitectura, ya no la de los hemistiquios de cada alejandrino, cuyo corte corta la no vida, e interrumpen las «cadenas» de negaciones («no hay mañana / ni esperanza posible», «no habrá paraíso / ni amores deshojados») para abrir paso a otros «números y leyes» redentores. Con lo cual estamos ante una «Aurora» en términos poéticos que, más allá de las imágenes de destrucción y hundimiento, inaugura rítmicamente una renovación de la voz poética. [Me refiero aquí al análisis de Laurie-Anne Laget, agradeciéndole nuestra cómplice colaboración.]

Lorca escribe a su familia, el 28 junio 29, «Nueva York me ha dado como un mazazo en la cabeza» (Lorca, 1997c; 614).

¹³ «Amo la voz humana. La sola voz humana, empobrecida por el amor, y desligada de paisajes *que matan*. La voz debe desligarse de las armonías de las cosas y del concierto de la naturaleza, para fluir su sola nota. La poesía es otro mundo. Hay que cerrar las puertas por donde se escapa a los oídos bajos y a las lenguas desatadas. Hay que encerrarse con ella. Y allí dejar correr la voz divina y pobre, mientras cegamos el surtidor. El surtidor no.

Cuando digo voz quiero decir poema. El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua.» (a Jorge Guillén, 9 sept. 1926, Lorca, 1997c; 370-371).

¹⁴ Es la grafía mantenida por Guillermo de Torre, en «Poema doble del lago Edem» y «Poemas del Lago Edem Mills» (Lorca, 1957; 445). En la edición de Andrew Anderson (Lorca, 2013), la lámina 7 reproduce el manuscrito de Lorca, con una «m» por lo visto. Pero en el poemario, se reproduce con «n» el poema, «Poema doble del lago Eden» (215). Noto que se escribe «Eden», y no «Edén», igual que «Menton» no se escribe «Mentón», según

sumirlo en el poema, donde establece correspondencia sonora, activa y armónica con «Poema» –también, por la cadena consonántica de bilabial nasal sonora [m], con «mi voz antigua», fónicamente actualizada en el presente del poema, junto con «amargos», «lamiendo», «mojados», hasta «mi amor». Y por qué no, un hilo que podrá repercutir hasta «Adam» –soneto del que se conserva un manuscrito fechado el 1 de diciembre de 1929 (Lorca, 1996; 969)–, con enlace fónico hasta la onda lanzada ya desde «Harlem»: desde la fuente de vida inocente, verdadera porque musical, según la ecuación que establece el poemario en la parte segunda, «Los negros». Pues «Norma y paraíso de los negros» impone su *norma* y la del libro¹⁵, hasta el poema final, «Son de negros en Cuba». Éste la plasma como territorio de conquista musical y metafísica, prometida de modo definitivo. Si Cuba es «curva de suspiro y barro» en el último endecasílabo de la obra, cabe entender que es la imagen auditiva y matérica final, que recupera y concreta la génesis en diez partes, donde vida y muerte logran equilibrarse tras tanto combate: «Calor blanco, fruta muerta. / Iré a Santiago» (282).

Arquitecturas de escarcha en Nueva York

Ya se sabe que durante los años de *composición*, Lorca no puso número a sus poemas, pero sí a las diez partes que dibujan territorios más que todo cifrados por el poemario. Ángel del Río recalcó ya la existencia de las partes, sin comentar la elección del número diez: «[s]e divide en diez partes, que corresponden rigurosamente a cinco momentos sucesivos de experiencia espiritual» (del Río, 1958; 21). Leo en el reparto numérico de los poemas sus *arquitecturas de escarcha*, apenas visibles, y prometidas a un *apagarse* activo y un renacer en cada uno de los treinta y cinco poemas. Así se escenifica una estructura de rescate –una instauración–, que pone en tensión discontinuidad y continuidad, incluyendo la discontinuidad en la continuidad, desde la «perfecta y complicada matemática» de los músicos. De hecho, por ecuaciones creadas por el *oficio*¹⁶, contra el de las «oficinas», líneas geométricas se vislumbran por lo invisible y crean plazas en la otra «ciudad dormida en la garganta»¹⁷, contruida a partir de una «reacción lírica» (Lorca, 1997a; 164), la

llevaría a hacerlo quizá un oído acostumbrado a las agudas con tilde cuando la palabra acaba con «n». ¿Dos lugares de sonoridad extraña, que permiten que entre la memoria poética por sus quiebras?

¹⁵ Al respecto, es fundamental la relación con la «norma» en la escritura lorquiana. Quizá se aclara si se toman en cuenta las dos décimas en octosílabos, tituladas «Dos normas», que Lorca dedicó a Jorge Guillén –el poeta de la claridad y la celebración ontológica del ser, muy admirado por Lorca, tan distante de su mundo– y publicó en el n°6 de la revista *Parábola* de Burgos, en mayo de 1928, donde afirma tanto su voluntad de «estilo» como de «sigilo», creando otra norma dentro de la norma: «pero mi amor busca el huerto / donde no muere tu estilo».

¹⁶ Ver en *Entrevistas y declaraciones* el n°50, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo» (con Alardo Prats, 15 de diciembre de 1934) (Lorca, 1997a; 541-546) : «Una lección de Falla: “Los que tenemos este oficio de la música”» (543): «[...] Yo he aprendido del maestro Falla, que además de un gran artista es un santo, una ejemplar lección. En muchas ocasiones suele decir: “Los que tenemos este oficio de la música”. [...] Yo estoy con Falla. La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones, sin prisa, porque sobre todo cuando se va a terminar una obra, como si dijéramos cuando se va a poner el tejado, es un placer enorme trabajar poco a poco.»

¹⁷ Las palabras, dedicadas a Granada, pertenecen a la «Casida primera. Del herido por el agua» de *Diván del Tamarit* (Lorca, 1996a; 600). Miguel García-Posada nota que permaneció inédita en vida de Lorca, que el manuscrito no lleva fecha, pero es «muy primitivo» (Lorca, 1996a; 957). Dado el plazo de la *compositio* de *Poeta en Nueva York*, hay que recordar que coincide con la escritura de *Diván*, de 1931 a 1934 y de los once *Sonetos del amor oscuro*, de 1935. Al respecto, se puede ver mi introducción a *Divan du Tamarit - Sonnets de l'amour obscur* (Lorca, 2021).

conferencia de 1932 insiste en ello –«ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez»–, y en este sentido, no difiere de la construcción más que todo sonora de Granada, palabra poéticamente matriz en *Diván del Tamarit*.

Aquí subrayo de paso la concertada –peligrosa– inclusión de «Nueva York» como palabra poética en la gramática métrica de la voz, no solo en el título, un heptasílabo. Cabe recordar que tal inclusión en castellano nunca la hizo Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado* (Jiménez, 1998)¹⁸. Lorca parece vacilar frente a lo ajeno, frente a la manera como nombrar la ciudad. Tras la elección tardía del título del poemario, aparece «New York», la ciudad ajena del todo, al inicio de «Danza de la muerte»¹⁹ (Lorca, 2013; 193). La elección paradójica del inglés hace de Nueva York algo ajeno, nuevamente metamorfoseado al entrar en la lengua castellana y en la voz, donde produce un caos rítmico –controlado, como siempre, por el músico²⁰–. Así, al principio del poema, «mascarón» rima en aguda con «New York». Los dos endecasílabos, a minori y melódico, establecen un pacto, para intentar un equilibrio sonoro. Pero no es posible. Tras el umbral del estribillo, en cuanto empieza ya sin cursiva el poema, se desarrolla con violencia la carga semántica terrible, contenida en el mismo nombre de la ciudad. Empieza una polimetría «de carne desgarrada», y en la cuarta estrofa, la vuelta precaria del endecasílabo solo vale para decir la escisión del mundo, antes del giro:

Medio lado del mundo era de arena.
Mercurio y sol dormido el otro medio. (Lorca, 2013; 193)

Arena de ahogo, la no vida. De modo que cuando vuelve el estribillo, donde ahora se elige «Nueva York», todo se rompe. La palabra «arena» –«Arena, || caimán y miedo sobre Nueva York», 2-4-6-8-10 (Lorca, 2013; 193)– perturba el compás, lo desplaza rechazando hacia la derecha una medida endecasílabo acentualmente saturada. Un gesto métrico que designa ya la necesidad de ir bajo la arena para denunciar. Es el ahogo de los endecasílabos, vitales, por eso han de seguir emergiendo a pesar de todo. Lo dice la lucidez amenazada del verso 40 – «Porque si la rueda olvida su fórmula»–, donde se oye el chirrido tan propio de la

¹⁸ Noto que en el *Diario* de Juan Ramón Jiménez, aparece con frecuencia en los márgenes (y no dentro del texto) la palabra «New York» y una fecha, hasta el final, sin cambiar. Et yo medita en LX sobre la palabra «Sky», «Como tu nombre es otro, / cielo, y su sentimiento / no es mío aún, aun no eres cielo.» (119). Pero nunca lo hace con el nombre de la ciudad, que apenas entra en su voz en inglés, fuera de los bordes del diario. Así, en LXIX, «De Boston a New York», donde la vuelta, «¡New York otra vez!» admira al yo: «¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!» (128-129). Es muy distinto el sentido de la vuelta lorquiana, en la parte VII, que se hace para denunciar. También en CCXXIV del *Diario*, aparecen a modo de crónica irónica unos «versillos» que «andan por New York» (256). Pero nunca asoma el nombre de la ciudad en castellano en los poemas. La actitud lorquiana es muy distinta respecto a lo ajeno, que entra en la voz y la metamorfosea.

¹⁹ Conviene añadir «New York (Oficina y denuncia)» (251), pues Andrew Anderson sigue la misma elección que la de la *Revista de Occidente*, en 1931. En la edición de Losada, en 1938, Guillermo de Torre publicó «Nueva York (Oficina y denuncia)», lo que sigue María Clementa Millán en su edición de *Poeta en Nueva York* en Cátedra (Lorca, 1996b; 203).

²⁰ Conviene recordar constantemente las palabras definitivas a Sebastià Gasch, en septiembre de 1928: «Ahí te mando los dos poemas. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina.» (Lorca, 1997c; 588. Se trata de «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría»).

voz neoyorquina, con el acento desplazado en la quinta sílaba, bajo el *empuje* de los muertos (Lorca, 2013; 197)²¹. Noto ya de paso que tal compás, totalmente inaudito, surge en el verso 8 de «Vuelta de paseo»²². Repercute y se instala en el título «Panorama ciego de Nueva York» (206), panorama rítmico propio de una voz agredida, y se repite en «Luna y panorama de los insectos (poema de amor)» (243). En «Danza de la muerte», la energía desencadenada es demasiado fuerte. En el segundo verso del segundo estribillo, se quiebra la unidad medida, la décima recae de modo raro en «sobre», y las dos palabras «Nueva York» quedan como proyectadas fuera, fuera de lo soportable, o sea lo soportado por la unidad endecasilábica –«¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre || Nueva York! (194)–. Todo se deshace, y el último estribillo, de tres versos ahora, endecasílabo, decasílabo y dodecasílabo, expresa tanto la necesidad de salvar el compás de la «danza» como de mantener la denuncia:

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
 ¡Cómo escupe veneno de bosque
 por la angustia imperfecta de Nueva York! (Lorca, 2013; 196)

Lo que implica «imperfección», para poder expresar la *reacción* frente a realidad, yendo «por la angustia imperfecta de Nueva York» –con la interiorización rítmica de la imperfección, una prueba más del riesgo tomado por la voz en una poética vital, desde «Mercurio y sol dormido» (193).

Geometrías para un *cielo vivo*

Si miramos ahora el número de poemas en cada parte del poemario, vemos que tres partes constan de tres poemas, lo que esboza una arista que las une, son las partes II, «Los negros», V, «En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh) y VII, «Vuelta a la ciudad». Así, se dice un vínculo soterrado entre los *negros* y el mundo de la *cabaña*, inversión del rascacielos. Fortalece la *vuelta*, momento de denuncia y enfrentamiento con la muerte, después de la «Introducción a la muerte» anterior, en VI. Se suman los de dentro de los valores del yo, que están fuera del sistema ideológico, para permitir el paso hacia la expresión, por la denuncia, de la *verdad*, palabra crucial y eje futuro de uno de los sonetos, «El poeta dice la verdad» (Lorca, 1996a, 629-630)²³.

Tres veces aparece por otra parte un conjunto de dos poemas, en las partes IV, «Poemas del lago Eden Mills», VIII, «Dos odas» y IX, «Huida de Nueva York». El

²¹ He aquí el final decisivo de la primera estrofa de «Paisaje de la multitud que vomita»:

«Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
 los que nos empujan en la garganta.» (acentos en 5a-10a sílabas)

²² «y el agua harapienta de los pies secos» (Lorca, 2013; 165). Respecto a la acentuación en la quinta y la décima sílabas, José Domínguez Caparrós recuerda un «endecasílabo galaico antiguo», aludido por Tomás Navarro Tomás. Es en realidad un endecasílabo compuesto, lo que no deja de interesarnos en el contexto neoyorkino de escisiones del sujeto, o sea un hexasílabo y un pentasílabo, y es escasísimo. Apenas, nota José Domínguez Caparrós, si aparecen dos ejemplos, en Rubén Darío, «Balada laudatoria» a Valle Inclán, y «El gran doctor» de Manuel González Prada (Domínguez Caparrós, 1985, 58).

²³ Se nota en el soneto un léxico muy cercano al de *Poeta en Nueva York*, «verdad», «asesinato», «duro trigo», «espiga», desde la misma intensificación sonora de la voz en el espacio del *sonare*, el soneto, por las plosivas oclusivas, y la rítmica del desgarro.

triángulo intensifica haciéndolo respirable el desdoblamiento del yo entre pasado y presente, el de la vida-muerte, el del estar-huir. En la parte IV, pasa el eje topográficamente mediano en el poemario. Dado el número impar de 35 poemas, se sitúa *entre* el poema 17 y el 18: o sea en el poema que emana de modo invisible del poema 17, «Poema doble del Lago Eden», que consta de un solo poema, interiormente desdoblado, mientras que el poema doble será el del «Nocturno del hueco», cuya escisión dice otro tipo de trabajo poético. Al final, «Cielo vivo», poema 18, se puede leer como eje del poemario, presencia del «gran sol del centro» anhelado en «El rey de Harlem» (Lorca, 2013; 182), pero es un centro descentrado, sin fijeza por lo tanto –como un soneto, arquitectura perfecta de la carencia, sin centro geométrico entre cuartetos y tercetos–, donde la voz afirma su permanencia vívida en la misma muerte.

Si seguimos leyendo el índice, quedan cuatro partes. Notamos un doble sistema de correspondencias escondidas. Primero, se ofrece la parte de la llegada, que reúne cuatro poemas. Su distribución estrófica es muy interesante. «Vuelta de paseo» y «1910 (Intermedio)» constan cada uno de cinco estrofas, es decir que se necesita una base de diez estrofas para levantar la ciudad invisible. La «Fábula y rueda de los tres amigos», poema donde la memoria vence la muerte, tiene ocho estrofas, la cifra de lo infinito. En «Tu infancia en Menton», la estructura se contrae y forma un bloque, hacia la instauración de la unificación temporal de la vivencia del sujeto poético, cuando niñez y amor se funden, con tanta adherencia vital, en la confusión mujer-madre. Si se reúne este espacio de introducción con el de la parte VI, el de la «Introducción a la muerte», que tiene seis poemas, comprobamos que se forma otro territorio de diez poemas. El poema de los «Amantes asesinados por una perdiz»²⁴ está en el centro de la parte VI y va preso dentro de la masa de los 35 poemas, para una integración y disolución del pasado amoroso y de las búsquedas vanguardistas, realizadas ya en el río memorial.

Queda un último espacio, de dos partes, la III, «Calles y sueños», irreductible por su exceso, de 9 poemas, un ahogo y la invención de una resistencia, y su extremo opuesto, la X, «El poeta llega a La Habana», de un solo poema, que tiende hacia la unificación memorial, gracias a un futuro cósmicamente determinado por la «luna llena», y un nombre, Santiago, suma española y cubana, con un futuro de inminencia feliz, que reescribe el viaje hacia la muerte en el poema de todas las frustraciones, «Yo nunca llegaré a Córdoba», de «Canción de jinete» (Lorca, 1996a; 368-369).

O sea que se tensa una doble ecuación, 6 más 4, 9 más 1, un desdoblamiento tan secreto como epifánico, que da raíz poéticamente numérica y eterna por lo tanto, al eje cardinal de la escritura, el diez. Dicho diez es por supuesto la emanación de la estructura que lo soporta todo, vivencia y escritura, 1910, año de los doce años de Federico, aunque mejor dicho de los diez, si solía decir que nació en 1900. Fecha de

²⁴ «Appelons prosodie ce que Baudelaire, parlant des *Fleurs du Mal*, appelle “le rythme et la rime” et, parlant du *Spleen de Paris*, “une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime”. Dans les deux cas il s’agit d’adapter la verbalité à l’affectivité, de faire de l’expression une réponse convenable aux besoins, il s’agit du même métier avec d’autres moyens [...]» (Thélot, 2013; 46-47).

predilección en *Doña Rosita la soltera* (Lorca, 1997b; 565)²⁵, edad de Stanton en el poema (Lorca, 1993; 223), aunque el niño americano, Stanton Hogan, tenía doce años en realidad, lo dice el mismo Federico en su *Epistolario* (Lorca, 1997c; 651): «[...] Esto demuestra su encantadora inocencia que, teniendo como tiene doce años, sería ya increíble en un niño de España». Pero solo por la poesía «diez años» son «diez rosas de azufre débil / en el hombro de mi madrugada», rosas órficas no cabe duda (Lorca, 2013; 225).

Estas ecuaciones, el fruto de la libertad del lector-destinatario inventado por el poemario, forman musicalmente un bajo continuo, un ir bajo la arena, que apunta al rescate de un tiempo inencontrable sino por la poesía, que de hecho, puede producir a veces serenidad y alegría. Se le añade, como notas picadas, un itinerario desde otro plano, pero sabemos que Federico caminaba mucho por Nueva York. Bajando por el índice, notamos que por partes, vienen cuatro poemas, luego tres, saltando encontramos dos, y por fin uno, o sea que sumamos también diez: las aristas diseminadas de hojas escarchadas, un orden revuelto por el caos del mundo americano y las amenazas ontológicas. Unas arquitecturas al mismo tiempo ocultas y resistentes, que irradian por lo bajo y logran obviamente su expresión mayor en la elección de diez partes.

Recordamos que el diez, ecuación de la niñez, vitalmente perdida y poéticamente activa en *Poeta en Nueva York*, desde la simbología (Chevalier y Alain Gheerbrant, 1982), tiene un alcance que amplía su significado. Es el número de la Tetraktys pitagórica, la suma de los cuatro primeros números (1+2+3+4), que tiene el sentido de la totalidad, de lo acabado, del regreso a la unidad, después del desarrollo del ciclo de los 9 primeros números. Para los pitagóricos, la década es el número más sagrado, el símbolo de la creación universal, sobre el que tomaban juramento. En la Tetraktys, encontraban la fuente y la raíz de la eterna Naturaleza, como imagen de una totalidad en movimiento. ¿Cómo no convocar tales sentidos para entender el alcance de las arquitecturas lorquianas ideadas durante varios años?

Es difícil hacer caso omiso de la figura de la Tetraktys, un triángulo de diez puntos, dispuestos a modo de pirámide de cuatro pisos. Arriba del todo, un punto que simboliza lo Uno (lo divino), principio de todo, el ser aún no manifestado. En el itinerario de *Poeta en Nueva York*, solo viene al final lo uno, en su inmanencia, es lo que produjo la escritura, cuando a la elección de *Poeta en Nueva York* contesta a modo de victorioso arribo «El poeta llega a La Habana». El rascacielos último, en el cielo infinito del poemario. Luego dos puntos, que dicen el dualismo interno de cada ser (lo masculino-lo femenino, luz-tinieblas, cielo-tierra...), ampliamente desarrollados en el poemario. A continuación, los tres puntos, que se corresponden con los tres niveles del mundo, infernal, terrenal, celestial (con su correspondencia en lo humano, la vida humana física, psíquica, espiritual). En la base, los cuatro puntos, que simbolizan la tierra, la multiplicidad del universo material, los cuatro elementos.

²⁵ Ver el acto final, fijado en 1910, cuando «han pasado diez años». La obra se estrena en Barcelona en diciembre de 1935.

Se piensa inmediatamente en los cuatro poemas de «Poemas de la soledad en Columbia University».

Una totalidad de diez partes, cuando el 10, es importante subrayarlo, simboliza al mismo tiempo un conjunto totalizador y el principio del movimiento, desde su dualismo esencial, que dice la alternancia de vida y muerte. No nos extraña pues que la fecha fascinante, en el extremo límite de la infancia, que dio lugar a «Ribera de 1910» primero, antes de la elección del título «Tu infancia en Menton», se trasladara a «1910 (Intermedio)», antes, o al mismo tiempo, no lo podemos saber, que la elección de diez partes. Lugar mismo de la interiorización anunciada en «Vuelta de paseo», es un *intermedio* enunciado entre paréntesis, al que la fina arquitectura de la escarcha otorga permanencia en el drama de la vida en y por el poema. En el original se comprueba que Lorca borró en el primer verso la repetición numérica de los números de la fecha, como se enuncia en el título, para sustituirles la *escritura* de «mil novecientos diez» (Ilustración 3, de la «Primera página»), corrección que deja de ser significativa.

Panoramas activos, contra Roma, por amor

Añado que la doble presencia del *panorama*, en «Panorama ciego de Nueva York» y «Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)» puede ser otra línea de unificación memorial, junto con la de activa renovación de la voz. Una semanticidad inesperada tensa de hecho el viaje por dentro de la ciudad, hacia la fecunda interiorización de la experiencia de lo ajeno, enunciada desde la elección liminar de una *vuelta*, para un *paseo* regido por el mismo principio del verso: *versus*, del latín *vertere*. Por cierto, la presencia de «panorama» en el poemario remite a los grandes anuncios luminosos neoyorkinos, o a la vista de la ciudad que se puede tener desde el Chrysler Building, que deslumbró al espectador. Lo vimos, así escribía a su familia, a propósito de Broadway: «Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo» (Lorca, 1997c; 616). Pero en el libro, Lorca disocia sus dos poemas-«panoramas» del poema de la «torre del Chrysler Building», donde se esperaba también la presencia de un «panorama», desde el rascacielos entre todos. Pero no, es el poema del «Grito hacia Roma» –anagrama conocido de «amor», aquí potentemente negativo antes de su inversión–. O sea el poema identificado como el de la proyección máxima de la voz profética de denuncia. El poema se afirma como rascacielos negado, un rascacielos sonoro y potente, levantado desde su propia arquitectura.

Recordemos aquí el primer sentido del *panorama*, según María Moliner: «Paisaje pintado en una superficie cilíndrica, que se contempla como espectáculo desde dentro de ella». Notamos que se dibuja un triángulo geométrico versal que reúne secretamente «Panorama ciego de Nueva York», el poema 14 (de 47 versos) – un *panorama ciego*, propuesta extraña, que remite directamente a una construcción

interna²⁶–, el poema 27, «Luna y panorama de los insectos», de 74 versos (un 47 invertido), y el del «Grito hacia Roma», de la misma extensión. Pues ambos poemas constan de 74 versos. Se levanta un *equilibrio* si *contrario*, dique contra la angustia, qua anuda la voz proyectada hacia adentro con la voz de denuncia, proyectada hacia afuera. Un triángulo se levanta, a partir de la arquitectura sensible de los tres poemas, un enlace matemático activo, desde una potente lógica numérica. Dibuja su verticalidad propia, la de una contra-ciudad: una visión *panorámica* de Nueva York desde una *reacción lírica*.

Asímismo se puede leer el panorama del «(Poema de amor)»: como un extenso poema-cilindro que escenifica desde un punto ciego la vida en su violencia, frente a la amenaza terrible de la muerte, y su restauración precaria, «Dolor en longitud. / Yodo en un punto» (Lorca, 2013; 244). Se desemboca en el clímax, la victoria de los insectos, asombroso signo de vida. La exclamación final, cual calderón, marcada tipográficamente de modo doble, no es sino la intensificación dramática, en su máxima interiorización, de la *voz natural* por la garganta, como en el cante: «¡La luna!» Así se escenifica el poder de la voz poética, que paradójicamente vacía la imagen lunar de su carga letal, cuando el oído priva sobre el ojo. El «panorama» lorquiano dramatiza visualmente el poder fónico que rige las imágenes. Atravesando la muerte por el nuevo corredor –desde aquella memoria romancística terrible de «Muerto de amor», «¿Qué es aquello que reluce / por los altos corredores?» (Lorca, 1996a)– visto, vivido y potentemente reinventado en Nueva York, se encuentra el signo memorial escondido entre tantas capas:

No nos salva la gente de las zapaterías,
ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas.
Son mentira los aires. Sólo existe
una cunita en el desván
que recuerda todas las cosas. (Lorca, 2013; 245)

Se renuevan y reactivan las *llaves oxidadas*. En «(Poema de amor)», el paréntesis crea un norte que imanta el poema de modo imprevisto²⁷. ¿Cómo

²⁶ Aludo, desde el conocido amor de Lorca por el cine (Quintana, 2019), al recuerdo de los «panoramas», como los exhiben los escaparates fabulosos del Museo Nacional del Cine de Turín, en la Mole Antonelliana –those «unusual visual journeys»–. Sobre el origen del panorama, inventado en 1787 por el pintor Robert Barker, con el título de *La Nature à coup d'œil*, cito en inglés el comentario esclarecedor al respecto en dicho Museo: «Panoramas are 360° wide-angle views of landscapes and historical events exhibited inside a circular building. Designed to be viewed from a platform in the centre of the rotunda, these paintings gave spectators the illusion of being surrounded by the actual scenery depicted by the painter. The panorama was an immediate success and new techniques were studied for their mise-en-scène, introducing the element of time in the representations and further enhancing the illusion and the simulation of reality». Una fascinante escenificación de la vida, al final, con la temprana *inclusión del paso del tiempo*, en particular gracias al espectáculo de las variaciones de la luz del día, a partir de 1822, por Charles M. Bouton y Louis-Jacques Mandé Daguerre. No podía dejar Lorca de pensar en tal sentido. Las columnas retóricas levantadas (gongórinamente) por ejemplo al inicio del verso, en «Panorama ciego de Nueva York», crean su temporalidad propia de modo llamativo, gracias a sus constantes variaciones casi lumínicas en la reivindicada ceguera para crear oscuridad interior donde proyectar las imágenes, cuando el poema «es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz» (Lorca, 2013; 206-207). Todo desemboca en el final «rubor de los frutos» de la tierra, reinención vital, desde la naturaleza, del clímax cromático propio del panorama.

²⁷ Señalo brevemente que en tres títulos de las partes de *Poeta en Nueva York*, V, VI y IX, Lorca escribe entre paréntesis una suerte de acotación, una escritura dramática que perturba el contenido anunciado en la primera

interpretar este hiato enigmático? ¿Será un paréntesis-clave? Pero ¿clave de qué, y qué sentido tendrá? En realidad, contesta el paréntesis –tan sorprendente, tras la primera parte del título– como ritmo, célula parentética de cinco sílabas métricas, donde la palabra «amor» se deshace de su ser gramatical, prolongándose desde su acento oxítono en la arquitectura de una lengua metamorfoseada, según la viven los poetas, cuando se entra en la gramática de la voz. Las cinco sílabas métricas del «P(oe)ma de amor» hacen eco al acento tónico y métrico en la quinta sílaba en «panorama», tenue victoria armónica de una *amplificatio*. Una conquista constantemente por hacer, liberada por la eficacia de la escritura, en el combate incesante, donde late para siempre *otro corazón* –el corazón, otro ya:

esta confusión por anhelo de equilibrio,
 este inocente dolor de pólvora en mis ojos,
 aliviará la angustia de otro corazón
 devorado por las nebulosas. (Lorca, 2013; 245)

El «panorama» lorquiano dice lo infinito de una interpretación siempre en tránsito. Es la figura de lo infinito del poema, que permanece abierto, en su arquitectura celestial, con el surgimiento imprevisto de la cursiva en la *quinta* estrofa. Surgimiento imprevisible, como el amor. En este sentido, el poema, en su duelo, es mucho más potente que la arquitectura finita de los rascacielos. El panorama actúa, desde la eficacia de la voz, en la lucha terrible contra la ciudad, pero también *contra* (tocándola) la muerte: «Pero tu rostro cubre los cielos del banquete.» (Lorca, 2013; 244) Si bien ya programaba su presencia enigmática el título, aún era preciso extraer el poder órfico del amor, que se funde con el de la escritura. Poder del lector, hondamente convocado en el drama, protagonista central que ha que sacar la energía viva escondida en el paréntesis, siguiendo su vibración por el «panorama» desarrollado en torno suyo, donde la expresión del tumulto de las alucinaciones y el combate de la voz revivifican la vida: «por las escalas, ¡sin miedo!, por las escalas.» (Lorca, 2013; 244).

Ya lo entendemos, el poema lorquiano escenifica bajo su propia arena su latir, una *escarcha* viva, que conduce a su revelación y liberación, haciendo de *Poeta en Nueva York* un solo panorama en movimiento contante, cuyas diez grandes telas vivas dicen, desde sus complejas articulaciones invisible, la conciencia interior del

secuencia del título. Y son *diez* los títulos de poemas con paréntesis, desde «1910 (Intermedio)», hasta «Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)». Se crea una línea parentética que enlaza los *diez* poemas y cava otro espacio en el espacio programado por la primera parte del título, sea el del «Nocturno» inesperado, o el de la reunión espacial, «(Granada y Newburg)». El mayor efecto consiste en lanzar una red parentética que niega la misma esencia de paréntesis del «intermedio». Se comprueba que en *Poeta en Nueva York*, ya no se ponen paréntesis en el cuerpo del poema, como en *Libro de poemas*, *Poema del cante jondo*, *Suites* o *Canciones*. El efecto de desdoblamiento, que tensa los dos momentos del título y también su relación con el poema, se metamorfosea. Participa ahora en el juego de movimientos soterrados que pasan por debajo del poemario, un espacio teatralmente eficaz, quizá como cuando en *El público*, en espiral vertiginosa, al «Muro de arena» del Cuadro tercero, sigue en el Cuadro cuarto «En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules», mientras se ve «[a]l fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro» (Lorca, 1997a; 295 y 311). Poco a poco, se encamina al lector-espectador hacia una revelación existencial.

trabajo de la poesía. Y de hecho, Lorca varias veces se refirió a *Poeta en Nueva York* como a «un poema». Así, en su *Epistolario* (Lorca, 1997c; 677), a su familia el 22 de enero de 1930, o en una entrevista con Miguel Pérez Ferrero, el 9 de octubre de 1930 (Lorca, 1997a; 371), donde alude luego a su «interpretación poética de Nueva York», y confiesa que piensa en un título que sería «*Nueva York*. No puede haber otro». Añade: «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.»

De modo que el sentido del «Panorama ciego» de Lorca no es sino el del poemario, lugar de iluminación interior hacia fuera, cuando el sujeto se adentra en la voz hacia su propio centro, marcado como en las coplas por la presencia de la piedra (Valente, 1991; 15-18), cuando ya se sabe «que todo rumor será piedra y toda huella, latido» (Lorca, 2013; 206). Aquello lleva a la conquista sin duda mayor del poemario, la afirmación, o mejor dicho la sabiduría por la experiencia poética en su riesgo, de que «No hay dolor en la voz» (Lorca, 2013; 207). Vida dentro de la hipótesis de la propia muerte, también la máxima certidumbre, poética y vitalmente petrarquista. La misma inversión del amor como «viva muerte»²⁸: muerte, vivo amor. Y al mismo tiempo, vida aceptada, la del «verdadero dolor», revelada, al final del recorrido por el panorama, en las «plazas del cielo extraño»:

No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la tierra.
La tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos. (Lorca, 2013; 207)

En el otro poema panorámico, el de los «sistemas supendidos» (Lorca, 2013; 243), donde reina la disolución apocalíptica de las formas, en su violencia redentora una fuerza pánica interviene para trastornar el mundo. En la caída permanece «el círculo de bocas del oxígeno» (Lorca, 2013; 244), la fuente sonora de vida, mientras la palabra cava cada vez más por el poema-cilindro que escenifica la amenaza vital y su restauración precaria: «Dolor en longitud. / Yodo en un punto» (Lorca, 2013; 244). Se desemboca en el clímax, la exclamación final, cual calderón, marcada tipográficamente de modo doble, intensificación dramática en su máxima interiorización de la *voz natural* por la garganta, como en el cante: «¡La luna!!» Poder sonoro máximo de la voz, que paradójicamente vacía la imagen de su carga letal, cuando el oído priva sobre el ojo –igual que en el momento del *Nocturno*, desde el nexo que existe entre la noche y la música («Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)» y «Nocturno del hueco» (Lorca, 2013; 199 y 234)–. El «panorama» lorquiano es dice la fuerza activa del sonido, que genera y encadena sus imágenes. Atravesando la muerte por el corredor de un poema-infierno, el sonido encuentra (inventa) el frágil signo memorial escondido entre tantos círculos espantosos: «una cunita en el desván / que recuerda todas las cosas» (Lorca, 2013;

²⁸ Pienso en el verso de «El poeta pide a su amor que le escriba», en *Sonetos del amor oscuro*, que lo suma todo: «Amor de mis entrañas, viva muerte» (Lorca, 1996a; 629). Sobre la perspectiva petrarquista, tan vitalmente actualizada por Lorca, véase el artículo de Andrew A. Anderson (Anderson, 1986; 495-518).

245). Ya exponía su secreto el título, pero había que extraerlo, que revelarlo. En la palabra «panORaMA», se esconden en desorden las letras del «amor», que encontrar siguiendo un movimiento que se remonta hacia la izquierda, mientras el otro movimiento va hacia la derecha: el mismo movimiento del *versus*. El poema escenifica bajo su propia arena su latir, que conduce a su revelación, haciendo de *Poeta en Nueva York* un panorama en movimiento, cuyas diez telas vivas dicen la conciencia interior del trabajo de la poesía.

Hasta sugiero que para pensar conjuntamente la eficacia dramática del «panorama» y la del «intermedio», se podría leer el poema «Intermedio» y sus imágenes tan impactantes –«Aquellos ojos míos en el cuello del a jaca» (166)– desde el modelo baudelairiano del *diorama*²⁹:

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. (Baudelaire, 1948; 207).

En *Poeta en Nueva York*, la *magia brutal* de las imágenes conflictivas y binarias de las 35 teselas, explícitamente repartidas en diez grandes lienzos sonoros y visuales, pone en relación, sin borrarla, la discontinuidad de las imágenes memorísticas de «1910 (Intermedio)» con la estructura tan anhelada, de diez partes. Ya aludí al circuito silencioso, interrumpido pero *ostinato*, que crean los paréntesis en los diez títulos que los tienen. Pero incluso que este título no es un decasílabo, sino que un endecasílabo *fuera de norma*, o sea un imposible verso compuesto (el endecasílabo no lo es), con una sílaba silente después de «diez», seguido por cuatro sílabas. Diez y un silencio, sonoro, ya potencialmente restaurador de sosiego, en la calma de un lago memorial unificado, prometido a lo lejos. Lo que ata el poema de modo orgánico a la escritura de un sustrato que –conscientemente o no–, lo organiza todo de modo invisible, bajo la arena, donde late la vida, bajo el asfalto. Estructuras simbólicas, la fecha, 1910, y el número, 10, remueven, reactivan las imágenes de los años profundos, sin la sentimentalidad de una nostalgia, pues estas imágenes son en seguida poéticas. Escenifican la *compositio* de la vida y de la muerte, en lucha incesante, hacia la emergencia de la vida honda de la inocencia, que ha de reunirse con la vida liberada, donde todo amor puede vivirse. Ya late el verso final de «¡Ay voz secreta del amor oscuro!», el soneto sin título de *Sonetos del amor oscuro*: «¡que soy amor, que soy naturaleza!» (Lorca, 1996a, 632).

Gestos sacrificiales y cuerpos renacidos

Para entender plenamente esta búsqueda tanto de renovación como de integración, se puede señalar una última articulación en el movimiento de la obra, llevada por la fuerza del gesto sacrificial, cuya encarnación absoluta es la figura

²⁹ Remito a la definición del «diorama» en *Littré*: «Tableau sur toiles de grande dimension, tendues sur un plan vertical, éclairées par le comble et au besoin par derrière à l'aide de grands châssis vitrés, et que les spectateurs, placés dans l'obscurité, voient à travers une espèce de corridor noir.»

crística, que atravesó victoriosa la muerte, pero ¿para qué salvación y qué trascendencia? si el cielo religioso permanece vacío. En cambio, el «cielo extraño» del poema sí se puede convertir en el lugar de una resurrección. En *Poeta en Nueva York*, un poema, el número 20, diez por dos, narra la muerte y el renacimiento de otra figura sacrificial, la de la vaca, contra figura neoyorkina, desde fondo de abejas virgilianas y órficas, si recordamos «Danza de la muerte»: «Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche. / En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.» (Lorca, 2013; 193). Por ella –es nuestra hipótesis de lectura³⁰– también se narra la muerte y el renacimiento del libro que selló el pacto lorquiano con la transgresión de la norma, el *Romancero gitano*.

«Vaca» (Lorca, 2013; 226) se puede leer como un poema en el que, más allá de la muerte y transformación del cuerpo de la vaca, que se integra en el ciclo natural de vida-muerte-germinación o renacimiento («Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca»), la voz poética procede a un doble sacrificio: el de la vaca y el de la forma del romance, para que (re)nazca otro cuerpo poético. Al respecto, es de recordar el gusto de Lorca por el pastiche, desarrollado a modo de broma en la *Antología modelna*, de los años 1927-28, donde incluye una parodia de un romance suyo, y a continuación otra de un texto de Salvador Dalí, con «vacas descuartizadas», cuya elección no deja de dibujar una constelación, entre la conocida crítica por Salvador Dalí del *Romancero gitano*, en su carta de principios de septiembre de 1928, y el deseo de honda renovación de Federico³¹.

Sea lo que sea, de modo más explícito que en otros poemas, donde a veces se difumina el recuerdo del *Primero romancero gitano*, este poema se inicia con un octosílabo («Se tendió la vaca herida») y se cierra con una estrofa que introduce una asonancia en a-o, eco de los cercanos «ojos entornados» (226), hermanados con los ojos de los gitanos del «Romance de la luna, luna» (Lorca, 1996a, 415), y eco lejano del «Romance del emplazado» (Lorca, 1996a; 434), para darle nueva vida. El verso final, «donde meriendan muerte los borrachos», reproduce el verso de «Fábula y rueda» (Lorca, 2013; 168) como para intensificar el territorio nuevo, antes del paso a la reunificación que ha de seguir, la de «Granada y Newburg».

Renace el romance bajo la forma de un poema polimétrico, donde priva el heptasílabo –ya no el octosílabo–, como el mismo título del poemario, *Poeta en*

³⁰ Hipótesis plenamente compartida con Laurie-Anne Laget, quien participó en su desarrollo.

³¹ Ver Federico García Lorca, «Romance» y Salvador Dalí, «Poema» (*Poesía*, 1978; 66-67 para el «Romance» y la foto de Federico, luego con foto de «Federico García Lorca y Salvador Dalí» y con el «Poema» 68-69). Asimismo sobre las cartas de Dalí a Lorca. La primera carta sobre *Canciones* (principios de junio de 1927, carta XXV, 58-60) es una áspera crítica de la ausencia de elementos modernos en el libro publicado el 17 de mayo de 1927: «Tus canciones son Granada sin tranvías, sin aviones aún [...]». El segundo ataque se dirige al *Romancero Gitano*, publicado en 1928 (principios de septiembre de 1928, carta XXXVI, 88-94) y es nítido: «Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja».

El 8 de septiembre, Federico escribe de modo esclarecedor a Sebastia Gasch: «Ayer me escribió una carta muy larga Dalí sobre mi libro [...]. Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí.

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal.» (Lorca, 1997c; 585.)

Nueva York. De modo que el cuerpo herido y restaurado desde su transformación ya no sólo es el de la vaca, sino el propio cuerpo poético, que integra una forma renovada, por no decir reinventada, desde su pasado romancístico, anticipado en la proyección de asonancias en pares en una de las *cinco* estrofas en alejandrinos de «Nacimiento de Cristo» (Lorca, 2013; 208): un sujeto renacido en su *cielo vivo*. Así se abre «por el derribo de los cielos yertos» un cielo para la voz resurrecta. El poema «Vaca» ofrece una secuencia armónica del arco temático de la muerte violenta, desde la «violencia granate» (Lorca, 2013; 182) tan temida, reactivada por Nueva York, asimismo ciudad de la muerte violenta, tan expresada en la novela negra. Pero para Lorca es un motivo muy antiguo, un temor ya definitivamente expresado en *Poema del cante jondo*, con «Sorpresa» –«Muerto se quedó en la calle / con un puñal en el pecho.» (Lorca, 1996a; 313). Con él más que todo, por dentro, viene a dialogar «Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)» (Lorca, 2013; 201), si bien se evidencia una muerte ahora purificadora, que abre camino a lo posible, inaugurado en «Vuelta de paseo».

Desde una crisis interior y literaria, que se encuentra con una crisis histórica, el viaje lorquiano es un viaje hacia un renacer que es también el del instrumento por y contra el que se articula la voz: su apoyo mayor sin duda, el verso endecasílabo –apoyo acentual en la décima, más una sílaba–, que desempeña un papel crucial en la arquitectura neoyorkina de treinta y cinco rascacielos rítmicos. Subrayo que desde la fatalidad de la historia y sus dramas inolvidables, los ciento cincuenta y cuatro endecasílabos de los once *Sonetos del amor oscuro* serán el testamento poético de Lorca. En ellos, ya no aparece nunca el compás acentual en la quinta sílaba, impuesto desde el octavo verso («(y e)l ag(ua ha)rapienta de los pies secos» Lorca, 2013; 165) al cuerpo poético por la desarmonía chirriante y ruidosa de Nueva York. Pues como lo escribe Michèle Fink (Finck, 2004; 359-360), la modernidad tiene que afrontar la negatividad, la violencia, pero tiene también que idear las condiciones del reflujó de lo que no tiene salida ni sentido. O sea, «entonces, entonces», el mundo americano tal y como lo denuncian los poemas lorquianos, en la eficacia de su torturante *frenesí* (Lorca, 2013; 183)³². Estas condiciones, el poeta –*voyant*, porque *oyant*, «pulso herido» (216)–, las inventa hondamente por el oído:

Me definiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve. (Lorca, 2013; 198)

Por el «panorama ciego» y las invisibles «arquitecturas de escarcha», el oído es la fuente original que prepara las imágenes tan decisivas para los ojos: «c'est par l'oreille qu'est relancée la question du possible» (Finck, 2004; 359-360). En esto,

³² Se piensa por cierto en la certidumbre última, la única, tan difícil, que garantiza la presencia de la voz en el mismo «cielo vivo» de su escritura: «Allí todas las formas guardan entrelazadas / una sola expresión frenética de avance.» (Lorca, 2013; 217) En mayo de 1932 Lorca escribe a Carlos Martínez-Barbeito: «[...] la poesía es ejercicio duro, pero tiene la más alta recompensa, cuando nos aparta de la realidad para amarla frenéticamente desde otro plano de tolerancia y generosidad.» (Lorca, 1997c; 733.)

Lorca, el poeta-músico, se suma de modo decisivo a la tarea de la modernidad: «Le possible poétique a pour centre générateur un passage décisif du visuel à l'auditif qui engage le devenir du lyrisme aujourd'hui.» Tal es el sentido del final abierto por el «Son», desde la inaudita originalidad de Lorca, quien no vivió como tantos un *duelo*, sino un *dúo*, tan infrecuente, entre poesía y música. Su capacidad para dar carne rítmica al poema, tal es la «danse verbale» celebrada en *Poeta en Nueva York* por Marie Laffranque (Laffranque, 1967; 237). Tal derrota musical de la muerte hecha danza verbal, que suena recién escrita a pesar de todos los dramas, quisiera celebrarla con las palabras definitivas de Dominique Fourcade, cuando contesta a la pregunta de Marie Richeux (Fourcade, 2018; 453):

—Toujours, quand vous ouvrez un livre, vous y reconnaissez la poésie quand elle est là?

—Oui, absolument. Elle saute aux yeux. Dès qu'on a regardé, lu, regardé, ça saute aux yeux, c'est instantané, c'est éblouissant. Ça peut avoir lieu dans un livre d'aujourd'hui ou un livre d'il y a deux cents ans. C'est le même choc, le même renouvellement et c'est inoubliable. On est très reconnaissant quand un écrivain fait ça, je dois dire.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Lorca

GARCIA LORCA Federico, *Poeta en Nueva York. Odas. Canciones musicales. Conferencias*, [1938], vol. VII, Buenos Aires, Losada, 1957.

—, *Obras completas I, Poesía*, Miguel García Posada (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996a.

—, *Poeta en Nueva York*, María Clementa Millán (ed.), Madrid, Cátedra, 1996b.

—, *Antología modelna*, [1927-28], Miguel García Posada (ed.), Granada, Comares, 1996c.

—, *Obras completas III, Prosa*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997a.

—, *Obras completas II, Teatro*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997b.

—, *Epistolario completo*, Christopher Maurer (Libro I, 1910-1926) y Andrew A. Anderson (Libro II, 1927-1936) (eds.), Madrid, Cátedra, 1997c.

—, *Poemas en prosa*, Andrew Anderson (ed.), Granada, La Veleta, 2000.

—, *Poeta en Nueva York*, Primera edición del original y notas de Andrew Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013.

Sobre Lorca y en torno suyo:

ALTOLAGUIRRE Manuel, *Obras completas I, El caballo griego, Crónicas y artículos, Estudios literarios*, James Valender (ed.), Madrid, Istmo, 1986.

ANDERSON Andrew A., «García Lorca como poeta petrarquista», *Cuadernos Hispanoamericanos, Volumen II, Homenaje a García Lorca. La poesía*, núm. 435-436, septiembre-octubre 1986, p. 495-518.

BREYSSE-CHANET Laurence, «Cette lumière, ce feu qui me dévore», Preámbulo a Federico García Lorca, *Divan du Tamarit - Sonnets de l'amour obscur*, traducción, La rumeur libre, 2021.

CARANDELL Zoraida, *Lecture de Poeta en Nueva York. García Lorca ou la déréliction lyrique*, Rennes, PUR, 2020.

DENNIS Nigel, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca, En pos de Poeta en Nueva York*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, Conferencias y discursos, 2000.

HARRIS Derek, *García Lorca. Poet in New York*, Londres, Grant and Cutler, 1979.

JIMENEZ Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, 1917, Antonio Sánchez Barbudo (ed.), Madrid, Visor, 1998.

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

Poesía, n°27-28, «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca», Rafael Santos Torroella (pres., notas y crono.), 1978.

QUINTANA Ángel, *Lorca et le cinéma*, trad. Laurence Breysse-Chanet, París, Nouvelles éditions Place, collection "Collection "Le cinéma des poètes"", 2019.

RÍO Ángel del, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Taurus, 1958.

Otras referencias:

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859, Curiosités esthétiques, Œuvres complètes, II*, Bruselas, La Boétie, 1948, p. 207.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.

CHEVALIER Jean y GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique «Vorrei e non vorrei» Essai de poétique du son*, París, Honoré Champion, 2004.

FOURCADE Dominique, con Marie Richeux, « Pas la peine de crier », France Culture, marzo 2014, in *Improvisations et arrangements*, Hadrien France-Lanord y Caroline Andriot-Saillant (ed.), París, P. O. L., 2018, p. 441-453.

STEINER Georges, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001.

THELOT Jérôme, *Le travail vivant de la poésie*, Encre Marine, Les Belles Lettres, 2013, p. 114

VALENTE José Ángel, «La piedra y el centro», *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro* [1982], Barcelona, Tusquets, 1991, p. 15-18.