

POETA EN NUEVA YORK: EL APOCALIPSIS Y LA GRAN CIUDAD

ENCARNA ALONSO VALERO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

enalonso@ugr.es

Article received on 30.01.2013

Accepted on 16.07.2013

RESUMEN

Este artículo se propone estudiar cómo se articula el mito del apocalipsis en *Poeta en Nueva York* de García Lorca. Tras la expulsión del paraíso, el poeta sitúa el infierno en una gran ciudad como Nueva York y anuncia la llegada del apocalipsis, que comenzará en Wall Street, el corazón financiero de la ciudad, y supondrá la irrupción de la naturaleza y la llegada de un nuevo paraíso.

PALABRAS CLAVE

Poeta en Nueva York, Federico García Lorca, apocalipsis, profecía, gran ciudad.

POET IN NEW YORK: THE APOCALYPSE AND THE BIG CITY

ABSTRACT

This paper intends to explore the presence of the myth of Apocalypse in *Poet in New York* by García Lorca. After the expulsion from paradise, the poet locates hell in a big city like New York and announces the arrival of apocalypse, which will start at the city's financial heart, Wall Street. This will lead to the emergence of nature and the arrival of a new paradise.

KEYWORDS

Poet in New York, Federico García Lorca, apocalypse, prophecy, big city.

1. EL ORIGEN Y LA CAÍDA

Este artículo se propone estudiar cómo se presenta y se articula el mito del apocalipsis en *Poeta en Nueva York*, de García Lorca. Este mito aparece como una de las categorías fundamentales del poemario y se define como un concepto complejo que aúna religión, filosofía, tradición literaria y crítica social.

¿Qué lleva al apocalipsis en *Poeta en Nueva York*? ¿Qué conduce hasta él? ¿Cómo se desarrollará, según García Lorca, esa profecía apocalíptica?

El poemario se organiza, de acuerdo con la cosmogonía judeo-cristiana, “en torno al Mito de la Caída –la expulsión del Paraíso–, el Infierno, el Apocalipsis y la esperanza de un nuevo Paraíso” (García Posada 1981: 180). Aunque nos centraremos en la tercera de esas fases, resulta inevitable hablar brevemente de las dos primeras para comprender qué y cómo llevará al apocalipsis.

Como en la caída bíblica, la imagen de la pérdida originaria es decisiva en nuestra tradición. En el caso de *Poeta en Nueva York*, la caída aparece asociada a la pérdida del ser y de la infancia, dos categorías fundamentales en el poemario y que aparecen completamente destruidas por la vida en la gran ciudad, tanto a nivel individual como colectivo. Así, García Lorca afirma en la conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York* que:

[...] los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje (García Lorca 1996b: 164).

Esa “angustia vacía” parece estar motivada, en primer lugar, por la pérdida de la propia identidad, que se poetiza fundamentalmente a través del fenómeno de la metamorfosis. De este modo, en el primer poema de la serie, “Vuelta de paseo”, encontramos ya la fractura que supone la pérdida de la identidad única y estable, el reconocimiento del fragmento y de un rostro camaleónico al que difícilmente se puede seguir llamando ‘yo’. Así, no puede extrañar que, perdida esa ficción de un yo único, la crisis personal y colectiva de la modernidad se describa asociada a una gran ciudad inconexa y desestructurada como la que Lorca nos describe en el caso de Nueva York, una ciudad de “arquitectura extrahumana y ritmo furioso”, escenario y simetría del extravío del propio yo y que muestra en cada aparición su naturaleza proteiforme:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.
[...]
Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo! (García Lorca 1996a: 511).

Ante ese inmenso mundo carente por completo de raíz, ante la disolución de la identidad por las formas, el ritmo furioso y la angustia, lo único que queda al poeta es la recuperación del ser, categoría que en el poemario converge con la de la infancia (perdida): “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos, / ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada” (García Lorca 1996a: 512).

La idea de la recuperación del ser está inevitablemente asociada a la de la pureza y el origen. Ya Platón en *La república* había establecido que “la divinidad no es autora de todas las cosas, sino únicamente de las buenas” (Platón 1990: 146). Así, el origen es el lugar de la verdad y de la pureza, de una identidad primera que se tendría por cierta, el momento libre de errores y de adhesiones ajenas a esa verdad originaria, anterior a todo lo que, por tanto, podría considerarse histórico y que se sitúa a una distancia absolutamente insalvable del ser.

Toda esta teorización sobre el origen y la pureza aparece aquí asimilada a la idea de la naturaleza, un lugar al que se opondría la civilización y la historia. Uno de los casos más obvios es sin duda el de “1910 (Intermedio)” (García Lorca 1996a: 512), con los “pequeños ojos” detenidos en ese paraíso de la infancia, que vieron “el cuello de la jaca”, el “hocico del toro”, “el seno de Santa Rosa”, “la blanca pared donde orinaban las niñas”, y que no vieron “enterrar a los muertos” ni “la feria de ceniza que llora por la madrugada”, realidades que estarían después de la caída:

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

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su pulso encuentran su vacío (García Lorca 1996a: 512).

Como en la caída bíblica, tras la pérdida del ser y de la infancia, el ser humano conserva la imagen pero no la semejanza (la apariencia, pero no la esencia: con la expulsión del paraíso, el ser humano, hecho a imagen y semejanza divina, pierde la semejanza, conservando solo la imagen¹). No es

¹ Gilles Deleuze explica en *Lógica del sentido* que “si decimos del simulacro que es una copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro es una imagen sin semejanza. // El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta

posible en modo alguno volver al paraíso de la infancia, se ha convertido en “fábula de fuentes”², lo que supone afirmar que no hay posibilidad de recuperación del ser. En *Poeta en Nueva York* hay una distancia insalvable entre el ser y la historia; es imposible recuperar la infancia porque está claramente muerta, perdida, tanto si nos situamos en el nivel personal, en el yo, como si miramos hacia la biografía social y colectiva. Y este segundo sentido será fundamental para la llegada del apocalipsis y el anuncio que de él hace el poeta.

2. INFIERNO Y APOCALIPSIS

Como consecuencia de lo dicho anteriormente, tras la caída y la pérdida del ser y de la infancia, el infierno aparece situado en la gran ciudad. En una entrevista, a la altura de 1933, afirma García Lorca sobre Wall Street:

Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu; manadas de hombres que no pueden pasar del tres, y manadas de hombres que no pueden pasar del seis, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza (García Lorca 1996b: 404).

De este modo, en *Poeta en Nueva York* el apocalipsis posibilitará un nuevo comienzo, ya que vendrá a terminar con las injusticias y desigualdades de la sociedad capitalista, a la vez que con la situación individual y colectiva de angustia, desorientación y miedo ante un mundo que ha perdido las raíces y el equilibrio.

Todo lo dicho puede verse con claridad en el poema “Danza de la muerte”, que es “quizá el texto emblemático del núcleo poético ‘social-apocalíptico’” (Menarini 1992: 147): lo fundamental del poema es el tono apocalíptico con el

noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética. La observación del catecismo tiene la ventaja de poner el acento en el carácter demoníaco del simulacro. Sin duda, aún produce un efecto de semejanza; pero es un efecto de conjunto, completamente exterior, y producido por medios totalmente diferentes de aquellos que operan en el modelo” (Deleuze 1994: 259).

² “Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes” es el verso guilleniano con el que comienza y termina el poema “Tu infancia en Menton”, de *Poeta en Nueva York*.

que se profetiza la irrupción de la selva en la ciudad³. La selva natural y animal triunfará sobre la selva tecnológica y mecánica, tal como se nos anuncia con el mascarón que desde África (en el poemario, la naturaleza, el origen) llega a Nueva York (la civilización, el mundo capitalista) para traer consigo la danza de la muerte y desencadenar el apocalipsis que, significativamente, comenzará en Wall Street:

Cuando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer,
y el director del banco observaba el manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba a Wall Street.

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.
De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de la luz original.

[...]

No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces.
¡Oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje! (García Lorca 1996a:
525) .

Pero ese triunfo de lo natural frente a lo tecnológico y lo mecánico, la irrupción de la selva en la gran ciudad, no se deberá a una catástrofe natural ni a algo que tenga que ocurrir necesariamente sino a la intervención de la historia, a través de una decisión que el ser humano tendrá que tomar. El sentido originario, tal como se nos dice en la “Oda a Walt Whitman”, será anunciado por un niño (la infancia, como ya hemos señalado, aparece durante todo el poemario unida a la idea de la pureza, el origen y la naturaleza) y además negro, la raza que en la gran ciudad se encuentra alejada de su inocencia natural y paradisiaca (“Quiero que el aire fuerte de la noche más honda / quite flores y letras del arco donde duermes, / y un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga”; García Lorca

³ Tras el ‘crack’ de la Bolsa de Nueva York de octubre de 1929, García Lorca escribe la “Danza de la muerte” como si el desastre financiero se tratase de una epidemia de peste (se puede consultar Menarini 1992: 147-163).

1996a: 567). La raza negra, que ha perdido el paraíso por el contacto con la civilización norteamericana, funciona en el poemario como mito de los orígenes. No es gratuito, por tanto, que sea precisamente un niño negro el que iniciará la profecía revolucionaria a través de esa imagen evangélica: el mito, con su estructura circular, es siempre el relato de una fundación. Pensemos en el poema “La aurora”:

A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces (García Lorca 1996a: 536).

Lorca expone aquí con claridad los temas puestos en juego: la civilización tecnológica acaba con la luz del origen y el capitalismo financiero devora a sus víctimas (que aquí, de nuevo, son niños, como reminiscencia de la inocencia del paraíso). Según Cano Ballesta:

[...] hay una relación inequívoca entre estos seres esclavizados, humillados a realizar trabajos degradantes, esos niños abandonados, y una casta de opresores que el poeta siempre identifica con los dueños del oro. Parece como si de modo más o menos expreso estuviera discurriendo en términos marxistas: dos clases enfrentadas de las cuales la una soporta el capital y la otra el trabajo (Cano Ballesta 1986: 217).

Pero, como hemos señalado, esa invasión de la selva en la gran ciudad y en su corazón financiero depende de la decisión de los seres humanos de iniciar una acción revolucionaria. Ese apocalipsis natural llegará “después de los fusiles”, en una destrucción con claras implicaciones políticas⁴:

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 1996a: 527).

⁴ Sobre esta cuestión, García-Posada ha escrito que la invasión de la selva se producirá “como consecuencia de la destrucción llevada a cabo por un ejército revolucionario” (García-Posada 1981: 81).

Así como la naturaleza acabará con la civilización tecnológica y rehabilitará la unidad originaria, los explotados restablecerán la justicia social. Ese anuncio del apocalipsis por venir y de la llegada de un nuevo paraíso motiva que en *Poeta en Nueva York* el yo poético asuma de manera clara la retórica del profeta. En este sentido, uno de los hechos más llamativos es el particular paralelismo que se establece con Cristo. En un primer momento el yo poético se siente como Cristo:

[...] víctima involuntaria y predestinada a ser sacrificada por y en nombre de una sociedad que lo rechaza; después, cuando se ha producido la identificación, inicia su 'vida pública', con la consiguiente anunciación de la llegada de un nuevo reino; por fin acoge, ahora sí voluntariamente, el papel de víctima sacrificial como testimonio de la autenticidad de su mensaje (Menarini 1998: 23).

Ese esquema tripartito aparece de manera explícita en textos como "Nueva York. Oficina y denuncia", el poema que abre la sección VII, donde leemos:

Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite (García Lorca 1996a: 557).

También son claras las semejanzas entre este yo poético y Zaratustra⁵: pensemos, por ejemplo, además de en la obvia retórica del profeta que aparece en ambos casos, en la actitud del poemario neoyorquino de Lorca ante Nueva York y en la reacción de Zaratustra cuando llega a la gran ciudad. Si Lorca afirma "¡Oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje!" (García Lorca 1996a: 525), es conocida la conclusión de Zaratustra:

¡Ay de esta gran ciudad! ¡Yo quisiera ver ya la columna de fuego que ha de consumirla!

⁵ Zaratustra baja de la montaña para acercarse a los hombres, en obvio paralelismo con Jesucristo, pero para comunicarles un saber opuesto al de Jesús: la "muerte de Dios", el sentido de la tierra y el amor a la vida, pues la situación en la que el ser humano se encuentra tras la "muerte de Dios" solo puede ser superada mediante una apuesta trágica. Remedios Ávila ha estudiado el paralelismo entre Cristo y Zaratustra (Ávila 1986: 222-223).

Pues tales columnas de fuego deben preceder al gran mediodía. Mas este tiene su tiempo y su propio destino.

Esta enseñanza te doy a ti, necio, como despedida: donde no se puede continuar amando se debe *¡pasar de largo!* (Nietzsche 1998: 225).

En este punto es fundamental el problema de la decisión, pues la profecía del yo poético de *Poeta en Nueva York*, como la de Zaratustra, no es algo que tenga que suceder necesariamente, sino que es una posibilidad que el ser humano tendrá que ganarse y llevar a cabo. Tanto la llegada del superhombre, en el caso de Nietzsche, como la llegada, tras el apocalipsis en la gran ciudad, de un nuevo orden que favorezca la vida y la naturaleza en *Poeta en Nueva York*, dependen de una decisión que habrá que tomar (“ese hombre del futuro, que nos liberará del ideal existente hasta ahora y asimismo de lo *que tuvo que nacer de él*, de la gran náusea, de la voluntad de la nada, del nihilismo, ese toque de campana del mediodía y de la gran decisión”, Nietzsche 2000: 123), aunque en el caso de Lorca la cuestión de la decisión para recuperar el sentido de la tierra está atravesada por una cuestión fuertemente política. Y en este punto acabarían probablemente las semejanzas que pueden apuntarse entre Zaratustra y el yo poético de *Poeta en Nueva York*: en el momento exacto en el que son irreconciliables (o en el que resultan más distantes) la propuesta política con la que enlazan aquí García Lorca y la filosofía nietzscheana. Como ha explicado Piero Menarini,

Hay que preguntarse, además, cómo García Lorca consideraba posible la realización de su profecía, es decir, el advenimiento de un nuevo orden bajo la égida de la naturaleza. Seguramente él creía en una forma de autodestrucción inmanente en la sociedad capitalista, en un potencial revolucionario engendrado por la propia sociedad tecnológica. No cabe duda, de todos modos, que la maduración y la actuación del momento desestabilizador no pueden realizarse por sí solas, mecanísticamente. Solo a los hombres les compete esta decisión, y el mundo que Lorca nos describe está poblado de hombres, de hombres divididos en dos grupos: los oprimidos y los opresores. Ahora ya no resultará arriesgado sugerir que el gran cambio que él vaticina consista precisamente en el advenimiento del tiempo de los oprimidos (Menarini 1982: 268).

En esa línea, a propósito de la parte infernal y apocalíptica del poemario, Mario Hernández ha recurrido a la categoría del ‘horror’ para tratar los dibujos de García Lorca correspondientes al ciclo neoyorquino, en los que aparece la ‘bestia’ como motivo recurrente:

El bestiario fantástico de inspiración apocalíptica le proporcionaba una precisa imagen del Mal y de la Muerte. Ese es acaso el motivo de que

prácticamente en todos los dibujos en que aparece la bestia, en cualquiera de sus variantes, se produzca una sensación de horror” (Hernández 1986: 95).

El propio Lorca, en una entrevista de octubre de 1930, recurre al terror y la crueldad al hablar del poemario, así como a la alegría, estableciendo esa tensión propia del espíritu trágico de *Poeta en Nueva York*: “hay terror y punzante alegría y otras veces crueldad, pero no ironía, ni burla” (García Lorca 1996b: 371). No puede extrañar que se recurra al terror, al horror o a la crueldad al hablar de *Poeta en Nueva York*: en realidad, son los conceptos adecuados a los que hay que recurrir para dar cuenta de la presencia en el poemario de la categoría de lo siniestro, que puebla de manera particular los poemas de carácter apocalíptico.

Uno de los rasgos que Freud señala como siniestros es la duda sobre el carácter animado de determinadas realidades que en principio todos consideraríamos inanimadas: *Poeta en Nueva York* está atravesado de lado a lado por esas realidades siniestramente animadas, asociadas fundamentalmente con la muerte. Es obvio, como explica Freud, que “muchas personas consideran *siniestro* en grado sumo cuanto está relacionado con la *muerte, con cadáveres*” (Freud 1973: 2498)⁶: el poemario, sobre todo en las partes dedicadas al infierno y al apocalipsis, está lleno de ‘vida’ subterránea, de cadáveres tanto más siniestros cuanto que aún parecen estar dotados de determinados aspectos de vida o de consciencia. Pensemos de nuevo, por ejemplo, en el mascarón que aparece en el ya citado texto que se enmarca en el de por sí siniestro género de la “Danza de la muerte”, un poema en el que, de acuerdo con los rasgos habituales de este tipo de textos, la muerte aparece absolutamente dotada de consciencia y, lo que es aún más siniestro, de decisión.

Tampoco podemos olvidar el funcionamiento de la profecía apocalíptica en el efecto siniestro del poema. Freud explica el carácter siniestro del acto mismo de la profecía por la “omnipotencia de las ideas” (1973: 2502). En ese caso, el efecto siniestro está en el acecho de la confirmación, con independencia de que la predicción tenga un sentido positivo o negativo: el propio hecho de la predicción (susceptible de confirmarse), acentuada en este

⁶ Según Freud, es probable que el miedo moderno a la muerte mantenga el mismo sentido que tenía el “primitivo terror ante los muertos” (Freud 1973: 2498): “el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia” (Freud 1973: 2498).

caso por el tono claramente apocalíptico, puede bastar para provocar la sensación de lo siniestro⁷.

En conclusión, el mito del apocalipsis aparece como una categoría central en *Poeta en Nueva York* y vertebrada la construcción del poemario en torno a los conceptos fundamentales de la cosmogonía judeo-cristiana. Tras la pérdida del ser y de la infancia, el infierno aparece en el poemario ubicado en la gran ciudad, una situación que afecta tanto al ámbito individual como al colectivo. Como consecuencia de la conmoción que ello provoca, el poeta-profeta anuncia la llegada del apocalipsis, que significativamente comenzará en Wall Street, corazón financiero de Nueva York y emblema máximo de la sociedad capitalista. Ese apocalipsis supondrá la irrupción de la naturaleza, el triunfo de la selva natural sobre la tecnológica, y rehabilitará la unidad originaria y la justicia social, posibilitando así la llegada de un nuevo paraíso.

OBRAS CITADAS

- Ávila Crespo, Remedios (1986). *Nietzsche y la redención del azar*. Granada: Universidad de Granada.
- Cano Ballesta, Juan (1986). “Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434: 211-221.
- Deleuze, Gilles (1994). *Lógica del sentido*. Traducción y prólogo de Miguel Morey. Barcelona Paidós.
- Freud, Sigmund (1973). “Lo siniestro”. *Obras Completas III*. Traducción de Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva: 2483-2505.
- García Lorca, Federico (1996a). *Obras Completas I. Poesía*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . (1996b). *Obras Completas III. Prosa*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

⁷ Pensemos en la predicción que encontramos en “El emplazado” del *Romancero gitano*: “El veinticinco de junio / le dijeron a el Amargo: / Ya puedes cortar, si gustas, / las adelfas de tu patio. / Pinta una cruz en la puerta / y pon tu nombre debajo, / porque cicutas y ortigas / nacerán en tu costado, / y agujas de cal mojada / te morderán los zapatos. / Será de noche, en lo oscuro, / por los montes imantados / donde los bueyes del agua / beben los juncos soñando. / Pide luces y campanas. / Aprende a cruzar las manos, / y gusta los aires fríos / de metales y peñascos. / Porque dentro de dos meses / yacerás amortajado” (García Lorca 1996a: 440). Sin duda, esta predicción es tremendamente siniestra, un efecto que aumenta con la espera de confirmación y que se multiplica con el cumplimiento efectivo de la profecía: “El veinticinco de junio / abrió sus ojos Amargo, / y el veinticinco de agosto / se tendió para cerrarlos. / Hombres bajaban la calle / para ver al emplazado, / que fijaba sobre el muro / su soledad con descanso” (García Lorca 1996a: 440-441).

- . (2013a). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . (2013b). *Antología poética*. Selección y prólogo de Luis García Montero. Madrid: Visor.
- García Posada, Miguel (1981). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal.
- Hernández, Mario (1986). “Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos”. *Dibujos*. Madrid: Tabapress-Grupo Tabacalera-Fundación Federico García Lorca: 85-115.
- Menarini, Piero (1982). “Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*” en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*. Madrid: Taurus: 255-270.
- . (1992). “La danza de la muerte en *Poeta en Nueva York*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11: 147-163.
- . (1998). “Introducción”. *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Madrid: Austral: 11-42.
- Nietzsche, Friedrich (1998). *Así habló Zaratustra*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- . (2000). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Platón (1990). *La república*. Traducción de Manuel Fernández Galiano y José Manuel Pabón. Madrid: Alianza.
- Soria Olmedo, Andrés (2004). *Fábula de fuentes: tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.