

SENSIBILIDAD Y EXPRESIÓN EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

María Pilar Blanco Altozano
Departamento de Dibujo, Diseño y Estética

RESUMEN

El trabajo realiza un seguimiento de la evolución de la sensibilidad de Federico García Lorca a través de sus poemas y dibujos, tratando de ponerlos en relación para ver si existen correspondencias.

PALABRAS CLAVES: sensibilidad, percepción, emoción, sinestesia, arte, expresión.

ABSTRACT

This article follows the evolution of the sensitivity of Federico García Lorca through his poems and drawings, attempting to order them to see if it is possible to establish correspondence.

KEY WORDS: sensitivity, perception, emotion, synaesthesia, art, expression.

I. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

Este estudio forma parte de un proyecto de investigación titulado *Sinestesia e interacción de las artes* y pretende un acercamiento al modo de comportarse la sensibilidad del artista, al tiempo que una aproximación a ese sustrato común que unifica todas las artes y en el que la sinestesia (acción mancomunada de los sentidos) debe jugar un importante papel.

I.1. APROXIMACIONES SUCESIVAS E HIPÓTESIS INICIALES

I.1.1. *El cuestionamiento de la palabra inefable aplicada al arte*

¿Por qué existen cosas que no pueden ser expresadas por medio de palabras? ¿De qué naturaleza son? La reflexión sobre el tema nos llevó a pensar que sólo es inefable lo que no se presta al análisis, bien porque es simple y, en consecuencia, no tiene partes; bien porque, aun teniéndolas, el conjunto presenta un alto grado de indiferenciación. Tal es el caso de los estados psicológicos producidos por las sensaciones porque, según algunos autores, el umbral de la sensación constituye un um-

bral de indiferenciación del que cualquier derivación es posible. Por consiguiente, de acuerdo con esa teoría, cuanto más cercana esté la experiencia estética al campo de las sensaciones puras, tanto más inefable será.

I.1.2. El contenido de algunas definiciones de arte y el testimonio de algunos artistas acerca de su propio proceso

Veamos algunos ejemplos:

Arte es configuración, no división, no sección o vivisección. Arte no es experimento sobre un sistema de pensamiento filosófico; no es sólo idea sino carne y sangre¹. Josef Mühlberger (1903).

Todo nuestro arte no es más que un sustituto, un sustituto esforzado y excesivamente caro, de vida omitida, animalidad omitida, amor omitido². Hermann Hesse (1877-1962).

Veamos ahora algunos textos:

Pablo Palazuelo:

Dices que el artista es mirada y al mismo tiempo aquello que suscita la mirada desde lo más profundo. Y yo creo que lo que suscita esa mirada desde lo más profundo es la sangre. La sangre es portadora de memorias, intenciones y voluntades inenunciables, que son las que construyen los órganos para anidar en ellos. Provocando su desarrollo y el desarrollo y mutación de sus funciones.

El ojo como órgano de la vista forma parte de la actividad total del alma, mira, pero su intención profunda, su finalidad es «ver» porque para el hombre la mirada es solamente una etapa hacia la «visión», que es conocimiento.

Lo mismo podríamos decir de todas las facultades, sentidos y órganos tanto internos como externos, cuyo fin sería el desbordamiento o mutación en órganos y sentidos suprasensibles³.

Luis Gordillo:

[*Del Objeto amado*, 4 de enero de 1982].

El objeto amado es impresentable en sociedad, pues es muy difícil de focalizar; en realidad no se sabe en qué canal aparece y siempre que se sintoniza la radio está terminando su emisión. Es ambiguo, es lo más que se puede decir de él, pero ambiguo no en referencia a dos elementos que no se unen, como aceite y agua batidos, sino ambiguo a múltiples coordenadas, ambiguo en función de mil. [...] Tiene, sí, senos por todas partes; y senos de muy distintos tipos: igual los tiene pequeños, nacientes como flores, que los tiene maduros, antes del parto, elásticos,

¹ MÄCKER, p. 12.

² MÄCKER, p. 133.

³ PALAZUELO, Cuadernos de Guadalimar, núm.17, p. 12.

deseosos de ser acariciados. E, incluso, grandes, ubérrimos, rociando leche con toda su nata, blanca, espesa, a punto de solidificarse en queso grande paisajístico. Es esa una de sus cualidades, el paso de lo objetual a lo paisajístico, de lo ambiguo al estridente ciclón que se alza como energía devastadora sin dejar de sonreír. Sí, es difícilmente focalizable. Tiene, sí, miles de senos, incluso donde debería tener bigote, orejas o botas. Pero se podría decir incluso que está lleno de vello puviano incluso entre sus vísceras transparentes, entre sus penes innumerables, por entre vericuetos cerebrales y por el riego sanguíneo. Esto mismo: cualquiera tiene un riego canalizado por venas y arterias y él también lo tiene, varios sistemas completos e idénticos pero a la vez le sobran los sistemas libres que saltan alrededor batientes o perezosos, produciéndose un aire de rizoma en movimiento, casi nube rosa, casi planta en primavera emitiendo sexuados elementos.

Más adelante, cuando cree haberse liberado del objeto amado, escribe:

Y después de un clic el paisaje ha cambiado, estoy en el cuarto de baño afeitándome dentro de tres años. Una mancha morada de acuarela ocupa mi vista, flotando a doce centímetros de mis ojos y brilla y me digo que la barba me ha crecido con rara habilidad. ¿Cómo enfoco qué? ¡Qué silencio y frialdad en tórax y abdomen!⁴.

Tanto en estas definiciones como en los textos observamos una referencia a la «carnalidad» (a lo sensible) que, de alguna manera, se sublima por el arte introduciéndose en el 'medio humano' a través de lo que le es privativo: el conocimiento, que implica la intuición o visión de conjunto. También observamos que algunas veces estos escritos se pueblan de efectos sinestésicos, especialmente en algunas descripciones y cuando el artista se refiere a su obra. Así, Palazuelo, contestando a algunas observaciones sobre Kandinsky y aplicándolas a su propia obra, escribe:

La necesidad interior es instinto y sentir interior. Como en una «intensa escucha», como en una «visión auditiva» que trata de descifrar una misteriosa germinación y ve como el punto, fuente de radiación pulsante de todas las posibilidades latentes, se transforma en la constelación de los polígonos inscritos en la circunferencia matriz, nuevo punto que gira y cruza su centro —cruz giratoria— sol generador de ángulos—a través de los cuales fluye rítmicamente la emanación de los espacios en los ardientes triángulos contorneantes ... que suenan en la sal del agua ardorosa, cuando ésta salta contraída en las pirámides infinitas del cristal⁵.

Gordillo

[Texto del 11 de octubre de 1977, que relata el proceso de elaboración de un cuadro].

Mezcló un complejo gris (hacia el malva) con una pizca de cadmiun red medium; lo batió con una punta del pincel, nuevo, apareció un color bofetada algodón, se

⁴ CALVO SERRALLER, 1987, pp. 101-102.

⁵ PALAZUELO, p. 52.



CUADRO 1

NIVELES DE SENSIBILIDAD	FUNCIONES
PROTOPÁTICA	
<ul style="list-style-type: none"> – Formas primitivas de sensaciones indiferenciadas – Carácter subjetivo – Inseparables de estados emocionales – No reflejan con nitidez el exterior – Son de naturaleza espontánea, alejadas del ‘pensamiento’ – Ej. Sens. Interoceptivas – Organización cerebral: tronco superior del tálamo óptico y de la primigenia corteza límbica – Magma del que se nutre la creatividad 	<ul style="list-style-type: none"> – Emocionales
EPICRÍTICA	
<ul style="list-style-type: none"> – Aparecen en estadios más evolucionados – Carácter no subjetivo – Estructura diferenciada – Separados de los estados emocionales – Reflejan las cosas objetivas del mundo exterior – Organización cerebral: en las zonas visuales, auditiva y táctil del cerebro y zonas de recubrimiento 	<ul style="list-style-type: none"> – Conocimiento

den producir, bien la objetivación del conocimiento, llevándolo hacia el campo de la ciencia, bien su subjetivación, proyectando la información que reciben sobre el nivel de sensibilidad protopática, muy relacionada, creemos, con el desarrollo del arte.

De Brian Massumi⁸ nos interesó la consideración que hace de la inteligencia humana en su trabajo: *Dispersión del Ciber-Sentido: Sterlac y la Evolución Post-Humana*, que resumimos brevemente:

Para él, la percepción de las criaturas se orienta más a la acción que al conocimiento en sí mismo. Por supuesto, la percepción conduce al conocimiento, pero éste es un conocimiento orientado a la acción. La percepción es acción en potencia, acción que se bifurca: a) *acción simbólica*, o representación propiamente dicha del

⁸ MASSUMI, B.: *Dispersión del Ciber-Sentido: Sterlac y la evolución Post-Humana* (Ciberconf 1995, <http://www.telefónica.es/fat/massumi.html>).



objeto, y b) *predisposición a la acción*, que anticipa o previene. Acción simbólica y acción en potencia se suman. La conclusión es que sobre un mismo objeto existen muchas percepciones posibles según el fin que se pretende o el momento y las circunstancias que rodean al acto de percibir.

Percepción y pensamiento son polos de un mismo proceso. En el lado de la percepción están todas las representaciones posibles. En el lado del pensamiento todas las actuaciones posibles.

La experiencia hace posible el pensamiento y el pensamiento amplía la experiencia. Esta conjunción o unidad entre los polos de un mismo proceso hace de la percepción un tema analítico y de lo percibido un concepto sensible, en tanto que la selección que hacemos de lo percibido, no la hacemos en relación al objeto sino en relación a nosotros mismos.

La percepción es una selección limitada de cualidades o aspectos del objeto frente a todas las posibles; es, por fuerza, una simplificación. El objeto es susceptible de ser percibido en multitud de formas diversas y la superposición de todas ellas lo densifica, lo hace más complejo.

El poder ‘ver’ desde lo actual —desde lo que se percibe—, lo posible, lo que puede suceder, incurriéndose en una intensificación mutua de percepción pensamiento, es la inteligencia. La sistematización de la inteligencia —el lenguaje— constituye la razón instrumental y ambas se orientan a la satisfacción de las necesidades humanas.

Por su parte, la sensación es una especie de llamado potencial. Un grado cero del binomio pensamiento/percepción, en el cual cada conjunción se acompaña de un variado grado de sensaciones.

La sensación es una extremidad de la percepción. Es el límite en el que la percepción se eclipsa por desviación de la experiencia todavía irracional, aún no vinculada al orden analítico que hace que se pueda utilizar para un orden de acción posible. Es un estado en el que acción, percepción y pensamiento son tan intensos y están tan transformadoramente mezclados que sus resultados caen fuera de sí mismos. La sensación cae fuera de la percepción. Mientras que la percepción es la multiplicidad de la singularidad, la sensación es la singularidad de lo múltiple. La sensación revela o desvela un aspecto puntual del objeto y, al igual que la percepción, densifica la experiencia sobre lo presente.

El pensamiento se retroalimenta en la percepción gracias a la sensación y discurre entre ambas. La sensación potencia la experiencia, el pensamiento, al operar sobre la percepción, la hace probable, en tanto que acción o expresión materializada. La inteligencia discurre entre la percepción y la sensación.



Nosotros creemos que la ‘inteligencia estética’ desarrolla un tipo de ‘pensamiento’ que trabaja fundamentalmente a partir de las sensaciones.

De Sterlac, un artista australiano que trabaja con los nuevos medios, nos interesaron sus experimentos, que desarrolla en una serie de «performances» relacionadas con la percepción, la sensación y la transmisión de éstas a través del ciberespacio, y que muestran interesantes datos acerca de la sensibilidad.



Sus acciones tratan de devolver la inteligencia al grado cero de la sensación, allí donde pensamiento y acción se encuentran, donde convergen la materia y lo animado, donde el cuerpo se pone en estado crítico de hipermutabilidad.

Estas acciones se desarrollan en cuatro fases: la primera es de desconexión con el medio, aislamiento absoluto y repliegue interior. El resultado de este estado es el de una total confusión: no distingue entre lo ficticio y lo real, entre lo concreto y lo inconcreto, entre sueño y realidad. Pero este estado dura poco porque sobre él viene a poner orden la fuerza de la gravedad. En un segundo momento y como consecuencia de ella, el artista se percibe a sí mismo, empieza a notar las ondas cerebrales, el pulso, la circulación de la sangre. El limbo le empieza a informar sobre la postura que adopta y la sensación es la de vacío, hueco, palpitación. En esta etapa se conecta a un ordenador y las sensaciones recibidas se traducen en impulsos sonoros y luminosos que son grabados en un programa.

Las dos últimas fases nos interesan menos. En la tercera, o de relevo, Sterlac es privado de su aislamiento. Se conecta el brazo izquierdo a un electrodo y éste, a su vez, a un ordenador, mientras que el derecho permanece libre. Se activa el programa que se había grabado anteriormente a partir de sus sensaciones convertidas en impulsos eléctricos y comienza una danza asimétrica que produce entre los asistentes al acto, primero estupor y, después, emoción que se traduce en carga verbal o idea. Es una fase de comunicación, de conexión de la sensibilidad del artista con la de los demás. En la cuarta fase, la audiencia es invitada a participar compartiendo incluso, a través del ciberespacio, las sensaciones eléctricas que Sterlac recibe por medio de la conexión con los electrodos. El ciberespacio se convierte así en un espacio de acción con más intensidad incluso que cuando funciona como espacio de información. Más que buscar respuestas científicas, lo que pretende Sterlac es trasladar a otros sus sensaciones. Para él un cuerpo aislado no tiene sentido. Las sensaciones y todas las actividades que se relacionan con él tienen una implicación hacia los demás. Son fundamentalmente colectivas y podemos conectar con nosotros a través del contagio.

Una vez contagiados de la sensibilidad individual, nos convertimos también en transmisores, en nodos de conexión, medios o prótesis de otros. Lo que pretende Sterlac, haciendo extensivo a todo el orbe sus experimentos, es aunar fuerzas para contribuir activamente, por medio del aumento de la sensibilidad, a la ampliación de la inteligencia de cada uno, conectando todo el conjunto a un proyecto planetario. Hacer que cada cual funcione como un fractal en medio de un conjunto de fractales que es la humanidad entera.

1.1.4. Mario Pratz

La última aproximación nos la proporciona el autor de *Mnemosyne*, que se pregunta qué es lo que tienen en común todas las artes. De ella sólo recogeremos aquí tres ideas:

– Todas las artes se unifican en la memoria

- Todas las manifestaciones artísticas de una época remiten al *ductus* o grafía de la misma que está dictada por el pensamiento dominante
- Todas las obras de un mismo artista se parecen aun cuando estén realizadas por medios distintos y aun cuando aquél no sepa manejar con idéntica soltura esos medios.

Con todas estas aproximaciones pudimos dar forma a una serie de hipótesis, como por ejemplo:

- Debe existir algún tipo de relación entre la sensibilidad y lo inefable
- La derivación de la percepción hacia el polo de las sensaciones implica la ‘visión’ subjetiva y el predominio del pensamiento estético del sujeto a la hora de conocer e interactuar con la realidad.
- El pensamiento estético debe producirse por proyección de la sensibilidad epicrítica sobre la protopática
- Desconexión, aislamiento y percepción de sí mismo, comunicación, transmisión o contagio, las fases de Sterlac, son también momentos por los que pasa el artista en su proceso creador
- Si hay un substrato común entre todas las artes y la obra de arte descansa, entre otras cosas, en la sensibilidad del artista, su huella debe poder reconocerse en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, con independencia del lenguaje que utilice.

Necesitábamos contrastar estas hipótesis. Por eso decidimos estudiar de cerca la obra de un artista que se expresara simultáneamente por dos o más medios. Elegimos a Federico García Lorca, poeta exquisito y dibujante aficionado. Era la palabra y la imagen frente a frente; el sonido y el silencio, y, también, los dos tipos fundamentales de codificación del pensamiento, empleados conjuntamente desde la experiencia estética de un poeta.

II. APLICACIÓN AL ESTUDIO DE LA EVOLUCIÓN DE LA SENSIBILIDAD DE FEDERICO GARCÍA LORCA⁹

II.1. EXPERIENCIA VITAL Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Federico García Lorca (1898-1936) nace en Fuentevaqueros en el seno de una familia de agricultores acomodados. Sus sentidos se abren a la interacción con el medio en un entorno rural muy rico en estímulos. La Vega de Granada, el trasiego del pueblo, los trajines del campo, fueron su infancia y, con ella, las primeras y definitivas cosas aprendidas: su marco de referencia.

⁹ Sobre García Lorca existe una bibliografía muy numerosa, aunque la mayoría corresponde a fechas de edición antigua siendo, por ello, de difícil acceso. Los escritos sobre el poeta

Amo a la tierra —dirá en el transcurso de una entrevista—. Me siento ligado a ella con todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra [...] Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística... este mi primer asombro artístico está unido a la tierra... Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y los trabajos del campo [GARCÍA LORCA, *Clásicos*, p. 63].

Cuando a los diez años se traslada a Granada, lleva ya consigo una matriz de impresiones y recuerdos sobre los que referir y ordenar nuevas impresiones sensoriales y percepciones.

Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo [GARCÍA LORCA, *Clásicos*, p. 64].

rebasan los límites de nuestras fronteras y se extienden a lo largo de territorios europeos —Francia, Alemania— y sobre todo americanos —EE UU, Cuba, Argentina, Uruguay—. Pero para nosotros, las fuentes fundamentales siguen siendo los propios escritos del artista que se revelan especialmente interesantes, luminosos y llenos de enseñanzas para todo aquél que transita por los caminos del arte, cualquiera que sea el medio por el que se exprese. Por su magnitud, resulta imposible comentar aquí toda la bibliografía existente, por ello nos gustaría señalar que nosotros hemos acudido con preferencia a sus escritos ya que, a través de ellos, el poeta explica muy bien no sólo sus ideas acerca del arte y de la creación estética, sino también muchas de sus motivaciones, métodos de trabajo y estados de ánimo subyacentes en sus obras, así como valoraciones y comentarios sobre sí mismo y su trabajo. En este sentido son muy importantes sus conferencias, recogidas en sus *Obras Completas*, editadas por Aguilar en 1954, y vueltas a editar —corregidas y aumentadas en 1960 y 1985, ya hoy agotadas—, aunque el Círculo de Lectores, en 1997, publicó otra edición. La editorial Cátedra las publicó también en obra aparte, así como su abundante Epistolario, cuya edición corre a cargo de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. Además de las obras citadas, existen interesantes estudios sobre el autor y su producción tanto poética como gráfica. Nos referimos a los trabajos realizados por Marie Laffranque, en especial al titulado *Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca*, que tan útil nos ha sido para la ordenación en el tiempo de sus actividades diversas; a los escritos de Francisco García Lorca sobre su hermano, contenidos en su libro *Federico y su mundo*, que nos acerca a la infancia del poeta y nos desvela algunos aspectos inéditos. Son también importantes los testimonios y escritos sobre el autor de los poetas coetáneos, algunos grandes amigos suyos como Jorge Guillén, Salinas, Dámaso Alonso, Rafael Alberti y Aleixandre, por citar sólo unos cuantos. Por lo que se refiere a su obra gráfica, podemos incluir entre los autores que han investigado sobre ella a Mario Hernández, gran amigo del poeta, que realizó la recopilación y comentario de gran parte de la obra de Lorca, existente en Buenos Aires y Montevideo, siendo asimismo autor de numerosos artículos sobre la producción gráfica del poeta. Muy importante es la labor de Hellen Oppenheimer, que trabajó en la catalogación de su obra. Sobre este mismo tema, Patrick Fournerey escribió en 1968 un ensayo inédito. También son interesantes, por ofrecer datos de primera mano, enjuiciados desde el punto de vista de un pintor, los escritos de su íntimo amigo Gregorio Prieto, aunque, en nuestra opinión, carecen de la profundidad deseable. Mejores son los trabajos de María Clementa Millán, especialmente los que dedica a la etapa americana del artista. Igualmente hacen aportaciones interesantes Santos Torroella, Julián Gallego y Ian Gibson, cuyas obras y artículos figuran en la bibliografía adjunta a este trabajo.

Fuente de primer orden para el desarrollo de este trabajo la constituye el catálogo de la exposición de sus dibujos celebrada en Madrid en 1986, a cargo de la Caixa y el Ministerio de Cultura, que recoge excelentes estudios de María Zambrano, Santiago Ontañón, Julián Gallego, Rafael Santos Torroella, Lucía García de Carpi, María Clementa Millán, Marie Laffranque, Patrick Fournerey y del propio Mario Hernández, quien se encargó de la dirección y confección del catálogo.

En los años que siguen, comienza su formación artística. Empieza por la música que, al parecer, era una tradición familiar, pero en la base de su formación, además de las canciones infantiles y romances populares, está el eco de los campos y el sonido de las aguas. Y ese eco: el fluir del viento, del agua, de la sangre, se convertirá en una de sus constantes, tanto en la creación poética como en la gráfica.

Testimoniando lo que acabamos de decir, escribe en una ocasión, refiriéndose a su pueblo natal:

Nos vamos acercando con los oídos y el olfato y la primera sensación que tenemos es un olor a juncia, hierbabuena, a mundo vegetal suavemente aplastado por las patas de mulos, caballos y bueyes que van y vienen en todas direcciones por la Vega. Enseguida el ritmo del agua. Pero no de un agua loca que va donde quiere. Agua con ritmo y no con rumor, agua medida justa, siguiendo un cauce geométrico y acompañada de una obra de regadío. Agua que riega y canta aquí abajo y agua que sufre y gime llena de diminutos violines blancos allá en el Generalife [GARCÍA LORCA, 1990, pp. 421 y 422].

En 1917, tras la muerte de su profesor Antonio Segura, pone fin a sus estudios musicales. Su vocación artística, sin desplazar por completo a la música, se va a inclinar ahora por la poesía.

Este cambio de rumbo queda avalado por la publicación en 1918 de su primer libro en prosa poética: *Impresiones y paisajes*, y dos años más tarde por la de *Libro de Poemas*.

En 1919 se instala en la Residencia de Estudiantes (Madrid) y da comienzo una fecunda etapa creadora: *Poema del Cante Jondo*, *Primeras Canciones*, *Romancero Gitano*. En el otoño de 1923 conoce a Dalí. Entre ellos, además de una profunda relación, surge una simbiosis que llevará al pintor a escribir poesía y al poeta a interesarse por el dibujo. En 1927 expone en la prestigiosa Galería Dalmau de Barcelona. Poco a poco la actividad gráfica va a ir ganando puestos en la consideración del autor, que la va a utilizar cada vez más como medio auxiliar en la creación poética.

Ahora empiezo a dibujar y a escribir poesías como ésta que le mando dedicada —escribe a Sebastián Gasch en 1927—. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con lápices [*Epistolario*, 508].

En 1929 viaja a Nueva York, donde permanece hasta 1930. Con este desplazamiento su mundo se amplía y paralelamente comienza un momento de intensa maduración y de sufrimiento íntimo que es sin duda trascendental para su pensamiento. Dueño de sí mismo y de las técnicas de expresión y, con una sensibilidad «casi física», va a ser ahora capaz de importantes aciertos tanto en el campo de la poesía como en el de la plástica.

En 1930, tras una visita a Cuba, vuelve a España. Ha terminado *Poeta en Nueva York* y continúa su labor en otros campos, especialmente en el teatro. Realiza en Huelva su segunda exposición, una muestra de arte joven que apenas si merece atención por parte de la crítica; inicia la serie de poemas del *Diván del Tamarit* y viaja por América del Sur —Argentina, Uruguay, Brasil— pronuncian-

CARACTERIZACIÓN Y ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LA OBRA POÉTICA
Y PICTÓRICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

FECHA	OBRA	ÉPOCA	CARÁCTER E INFLUENCIA
1918/20	Libro de Poemas	Poesía temprana	Románticos y Juan Ramón Jiménez
1921	Poema del Cante Jondo	Poesía temprana	Obra personal
1922	Primeras canciones	Poesía temprana	Obra personal
1921-1924	Canciones	Poesía temprana	Obra personal
1923	Comienzo actividades plásticas	Iniciación	Divertimentos y decorados teatrales
1924-1927	Romancero Gitano	Constructivista	Góngora
1926	Conferencia: La imagen poética de D. Luis de Góngora	Constructivista	Pone de relieve el paralelismo existente entre los procesos creativos de ambos poetas
1927	Exposición individual en Galerías Dalmau. Barcelona	Constructivista	Cubismo
1928	Publicaciones de poemas (Odas) y dibujos en revistas varias, especialmente El Gallo Actividad teórica: tres importantes conferencias: Imaginación, inspiración y evasión; Sketch de la nueva pintura y Nanas infantiles	Iniciación surrealista.	Grupo de Burdeos, Dalí, Picabia, Barradas. Profunda reflexión sobre el arte. Configuración definitiva de su credo estético
1929-1930	Poeta en Nueva York Conferencia en la Habana: Teoría y juego del Duende	Transición	Surrealismo. Paralelismo entre los métodos de inspiración surrealistas y el 'duende' andaluz. Propone al duende como mejor forma de inspiración
1932	Exposición colectiva de Huelva	Surrealista	Surrealismo
1932-1936	El Diván del Tamarit	Madurez	Integración Vanguardia-Tradición
1932-1934	Realización de ilustraciones para publicaciones propias y de otros poetas como Neruda: Paloma por dentro	Madurez	Integración: posturas surrealistas con figuración estilizada
1934	Llanto por la Muerte de Ignacio Sánchez Mejías	Madurez	Obra cumbre

do conferencias y cosechando éxitos dramáticos, al tiempo que regala a sus amigos lo mejor de su producción plástica. Es ya un poeta consagrado de reconocimiento universal. Un artista polifacético que, en este momento, parece hacer converger sus tres cauces de expresión: música, poesía y dibujo, hacia una obra integradora en el campo del teatro.

El 13 de Agosto de 1934 un trágico suceso va a sacudir al poeta: la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías. Toda su sensibilidad, experiencia y oficio se dan cita ahora para componer el *Llanto*. Con ella, en opinión de muchos críticos, realiza una gran obra que roza lo sublime, en donde se realiza la *conjunctio oppositorum* de lo que había sido el *leitmotiv* de su poesía y, en gran parte de su obra gráfica: la visión conjunta y contrapuesta de la vida y la muerte. Con *Llanto* casi podríamos decir que se cierra también su ciclo vital. Como una premonición, en una entrevista celebrada el 18 de febrero de 1935, anuncia la intención de publicar un libro de trescientos poemas que titulará *Introducción a la muerte*. No tuvo tiempo porque está se le adelantó. El 19 de agosto de 1936, el poeta muere asesinado.

En cuanto a su obra gráfica, el catálogo de la exposición de 1986 recoge 348 trabajos. Todos ellos son dibujos, en su mayoría de pequeño formato y realizados con medios materiales y técnicas muy simples que, a tenor de la opinión de los críticos, suponen la traducción al terreno de la plástica de la poesía lorquiana. Salvador Dalí se refiere a ellos como «poesía encontrada con las manos» y Miró dice que «le parecen ante todo obra de un poeta que es el mejor elogio que se puede hacer de la expresión plástica». El mismo Lorca afirma que son como una forma de hacer poesía: que son poesía —plástica o plástica— poética:

Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio plástico-poético o poético plástico en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados [*Epistolario*, pp. 514 y 519].

Todos los que han estudiado la obra plástica del autor —Patrick Fourneret y María Clementa Millán—, entre otros, coinciden al afirmar que los años 1927-1928 constituyen un momento clave en la creación lorquiana. Es un momento especial en el que la poesía y la plástica conviven y se dan cita con una intensa actividad en el campo de la reflexión sobre el arte, lo que contribuye, sin duda, a unificar la producción del dibujante y del poeta.

Patrick Fourneret¹⁰ distingue varias épocas en su producción gráfica:

- Una época pre-Dalmau, de estilo ingenuista y con ciertas tendencias a la estilización.
- Una época Dalmau, en la que este estilo convive con préstamos tomados desde el cubismo y con alguna incursión en motivos y formas surrealistas.
- Una época post-Dalmau, anterior a su viaje americano, en la que la actividad gráfica —muy sobria— se hace especialmente relevante para Federico como medio de creación poética.
- Una época americana y postamericana, en donde alterna su primer estilo ingenuista con el esencialismo de la época anterior, desarrollando composiciones muy estilizadas, algunas de ellas de fuerte carga erótica.

¹⁰ FOURNERET, P.: «Dibujos del Lorca: soportes, técnica y épocas», en *Federico García Lorca. Dibujos*. Caixa de Pensiones y Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 69-83.

El mismo autor habla también de la coexistencia de formas en el tratamiento del espacio en los dibujos lorquianos, indicando que van desde las más convencionales a las modernas. Concretamente dice:

Lorca va y viene de modo constante de una solución a otra: construir el espacio por medio del color sin ninguna preocupación por la perspectiva; construirlo de manera cubista como muchos dibujos de la época Dalmau; crear un espacio subjetivo y no solo plástico (como por ejemplo en su dibujo titulado «Pájaro») y negar cualquier tipo de representación como las variaciones sobre Parque¹¹ (fig. 1).

No obstante, no creemos que Lorca al dibujar se planteara de una manera consciente la construcción del espacio. Creemos, más bien, que actuó de forma convencional apoyando su sensibilidad en los esquemas adquiridos a lo largo de su infancia. Compone por yuxtaposición y transparencia manteniendo, con todo, un sentido muy claro del ritmo y de la armonía.

En cuanto a los temas, hasta 1927 son también los tradicionales en la pintura. A partir de 1928 la iconografía se va personalizando y adquiriendo un particular simbolismo. El autorretrato, el tema del amor libre y homosexual, expresado en la figura del marinero y, sobre todo, el tema del amor y la muerte, dominan la segunda parte de su producción.

Pero con independencia del tema, lo esencial de los dibujos lorquianos es la línea. Una línea —paralela al verso y a la melodía— que encuentra su mayor fuerza expresiva cuando más se despoja de anécdotas. Una línea delgada, cargada de lirismo, sinuosa y sutil; unas veces ornamento, otras adorno o descripción de la esencia de todas las cosas y siempre cauce por el que discurre la emoción del autor (fig. 2). En una ocasión, escribe a Juan Guerrero Ruiz que cuide la edición de tres dibujos que le manda para que las líneas «no pierdan la emoción que es lo único que tienen» [*Epistolario*, p. 600].

Sebastián Gash acierta a entender la estética lorquiana cuando escribe en 1928, a propósito de los dibujos de Lorca:

El arte no debe cometer la insensatez de querer imitar lo inimitable. Lo esencial para el artista son las resonancias de su mundo interior al chocar con el mundo exterior... El verdadero artista, con elementos extraídos de la naturaleza, construye un mundo interior, que aumenta la fantasía. Un mundo interior que guarda almacenados recuerdos de la realidad que se instala en él, agrupados según una lógica subjetiva que es la única que interesa al artista¹².

¹¹ Ver FOURNERET, *op. cit.*, p. 73.

¹² Ver FOURNERET, *op. cit.*, p. 82.



Figura 1: Figura de pájaro. 230 × 160 cm, 1934-1936. El lirismo de la línea no puede ser mayor. Como la poesía, fluye de forma rítmica.

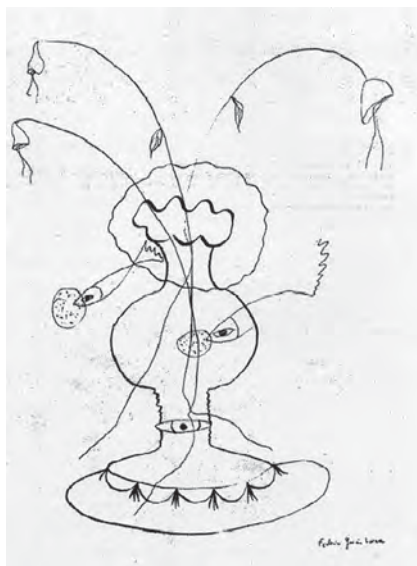


Figura 2: Florero.

II.2. EL CONCEPTO DE ARTE EN FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca es sobre todo un poeta. Por ello, su concepto de arte está profundamente ligado al de poesía. Sus ideas estéticas las expone fundamentalmente en cuatro conferencias que vamos a tratar de resumir:

- *La imagen poética de D. Luis de Góngora* (Ateneo de Granada, 13 de febrero de 1926).
- *Imaginación, inspiración y evasión* (Ateneo de Granada, 11 de febrero de 1928).
- *Sketch de la nueva pintura* (Ateneo de Granada, 27 de febrero de 1928).
- *Teoría y juego del Duende* (La Habana, 1930).

En la primera¹³, comienza analizando y definiendo las características del lenguaje poético. Para él, el lenguaje está hecho de imágenes suministradas por el entorno, pero la realidad es sólo el fundamento sobre el que el lenguaje poético construye, interrogándola, transformándola e interpretándola.

¹³ Ver *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1954, pp. 67-81.

En la base del conocimiento de la realidad están los sentidos corporales —la sensibilidad exteroceptiva de Luria— que nos ponen en contacto con el medio, y el primer paso que tiene que dar el artista es dejarse impresionar:

El poeta tiene que ser profesor de los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas.

Pero los cinco sentidos, con ser algo muy importante, no lo son todo en la creación artística porque no basta con percibir, sino que hay que interiorizar lo percibido y ello equivale a viajar al lado oscuro, al inconsciente.

El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo...; en ella, sale a buscar nuevas relaciones entre elementos ya conocidos. Para no perderse, «debe llevar un plano», es decir, perseguir una intención concreta y orientar la búsqueda en función de esa intención, teniendo cuidado de no dejarse engañar por falsas apariencias, para lo que es necesario tener muy educada la sensibilidad exterior. Después, hay que revisar los hallazgos, ordenarlos, ajustar las relaciones y disponerlos en forma rítmica. En sus palabras: pasar la naturaleza por la disciplina del compás musical.

El viaje al inconsciente desde la realidad consciente permite, en opinión del autor, una visión libre de toda atadura lógica que identifica con la visión poética a la que sólo se llega por inspiración. Pero la inspiración es solo una parte —«*la inspiración da la imagen pero no el vestido*»—. Después de encontrado, hay que dar forma al hallazgo empleando de manera consciente toda la disciplina de trabajo y el conocimiento del oficio necesarios.

En *Imaginación, inspiración y evasión*¹⁴, vuelve a insistir en la interacción del artista con el medio a través de los sentidos. Son éstos los que hacen posible la imaginación. Pero la imaginación, con ser importante, no es suficiente para la creación artística porque, por sí sola, es incapaz de encontrar esos vínculos misteriosos y extraños que unen entre sí a todas las cosas formando conjuntos globales. Por eso:

El poeta que quiere librarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos, deja de soñar y deja de querer. [...] Pasa de la «imaginación» que es un hecho del alma a la «inspiración» que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites.

En el estado de inspiración se ha roto la lógica que la imaginación aún conservaba. Se pasa de la lógica humana a la lógica poética o a la lógica artística, que

¹⁴ GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas*, ed. Miguel García Posada, tomo III, Círculo de Lectores, Valencia-Barcelona, 1997, pp. 98-102.

no es otra que la de la intuición. En este punto todos debemos de aprender de los niños, que no han abierto todavía la puerta a la lógica racionalista ni se la han cerrado a la intuición. Federico, como Barradas, piensa que:

El niño en el reino de las cosas viene a ser una cosa más que juega con ellas. El hombre es el amo que le dice al objeto: yo te pongo aquí. En cambio en el juego del niño, el objeto pide: ponme aquí.

En *Sketch de la nueva pintura*¹⁵, reconoce la grieta que el Cubismo había abierto entre lo que él denomina «viejos» y «nuevos». Ahora, la pintura, liberada de la mímesis servil de la realidad, puede tener criterio y por ello el pintor adquiere el mismo estatus que el músico y el poeta. La liberación de la pintura supone un paso más en el hermanamiento de las artes.

Con la aparición del primer cuadro cubista se crea ya un abismo entre pintura nueva y pintura vieja [...] Comienza la lucha entre nuevos y viejos [...] Dijo la gente [...] que Picasso y los cubistas querían bromear y volver locos a unos cuantos infelices de buena fe [...] Estaban salvando a la pintura, que era un arte de representaciones y la estaban convirtiendo en un arte en sí mismo, en un arte puro, desligado de la realidad [...] en la pintura moderna el color y el volumen empiezan, ¡por primera vez en el mundo!, a vivir sus propios sentimientos y a comunicarse y entrelazarse sobre el lienzo, obedeciendo a leyes dictadas por sus esencias...

Una vez liberada y despojada de todo credo, la pintura se vuelve hacia sí misma y se convierte, como la poesía y la música, en agente transformador de la realidad:

Lo mismo que el poeta crea la imagen que define, el pintor crea la imagen plástica que fija y orienta la emoción. Con unos cuantos objetos le basta. Parte de ellos y los crea de nuevo, mejor, descubre su intimidad, su meollo pictórico, que no ve el copista.

[...] Ya la pintura es libre y está elevada al rango espiritual de las artes que se bastan a sí mismas y que desviadas de todo agente exterior emplean todas sus resonancias en profundidad.

En *Teoría y juego del Duende*¹⁶, el tema vuelve a ser la inspiración, que para el poeta puede adoptar tres formas: ángel, musa y duende. De ellas la más plena es el duende.

El duende es lucha, dolor, afectación de todo el ser, sensibilidad a flor de piel que se transmite y que contagia a todo el mundo.

Para definirlo, Federico García Lorca remite a las palabras de Manuel Torres, el famoso 'cantaor' de flamenco:

¹⁵ Tomada de GARCÍA LORCA, F.: *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 457-467.

¹⁶ Ver *Obras Completas*, 1954, pp. 37-48.

Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido dijo escuchando al propio Falla su nocturno del Generalife: «Todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende». Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero desde donde nos llega lo que es sustancial para el arte...

El duende es un poder de acción al que se accede desde el inconsciente colectivo, constituido por el depósito olvidado que dejan todas las generaciones que nos han precedido en la construcción de nuestra cultura. Son las voces antiguas, las tradiciones milenarias. El saber aprendido y olvidado, la acumulación de formas con las que intentamos esclarecer el misterio que nos rodea y se confunde con el espíritu de la tierra. Es una inspiración interior. Actúa desde dentro de nosotros, involucra nuestra carne y nuestra sangre.

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos.

El duende, en tanto que poder de acción, actúa sobre las cosas pero sin que medie el pensamiento; actúa de manera intuitiva y concreta algunas posibilidades del ser de las cosas que bajo su actuación son siempre distintas.

La llegada del duende presupone casi siempre un cambio radical de las formas sobre planos viejos; da sensaciones, da frescuras totalmente inéditas con una calidad de rosa recién cortada, de milagro que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

La creación realizada con la intervención del duende transmite emoción porque es una lucha en la que la materia sale vencida por el espíritu. El duende es empobrecimiento de facultades, desasimiento de seguridades, vencimiento de una materia pobre con un estilo que viene de la sangre, del misterio que es a la vez amor y dolor. Todas las artes y todos los países pueden tener duende, pero éste sólo se produce en un sufrimiento cercano a la muerte:

el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene la seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo.

Con idea, con sentido y con gesto el duende hiere y en la curación de la herida que no cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre...

El duende es también una herencia de nuestros antepasados. Los hombres mueren pero sus obras permanecen, se suman unas a otras y se prestan siempre a nuevas interpretaciones.

El duende [...] ¿dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos en busca de nuevos paisajes y



acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.

De los textos de las conferencias que acabamos de resumir, podemos concretar que, para Federico García Lorca, el arte arranca de la sensibilidad y es fruto de la imaginación, de la inspiración y del trabajo. Es una actividad mental que viaja de fuera hacia dentro para después volver a salir desde las mismas entrañas del artista, cargado de emoción y poder transformador de la realidad. Siguiendo la terminología de Luria, se inicia en la educación de los cinco sentidos —sensibilidad epicrítica— que hacen posible la imaginación, materia prima que debe ser proyectada sobre la sensibilidad protopática, una vez que los datos procesados por los sentidos exteriores han sido interiorizados y llevados al inconsciente —inspiración—. Sólo después de que ésta se haya producido, una vez en posesión del hallazgo, se permite a la mente consciente que controle el trabajo y lo lleve a su término, comprendiendo y respetando la lógica de la obra, que no es la de la razón.

II.3. PROCESO ARTÍSTICO Y NIVELES DE SENSIBILIDAD EN LA CREACIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA: 1918-1934

Después de un breve repaso por su biografía y de analizar sus ideas estéticas, queda rastrear el camino que sigue la sensibilidad lorquiana en la evolución de su proceso creador, al que hemos dividido en cuatro etapas:

- *Primeras manifestaciones* (1918-1923).
- *Toma de conciencia* (1924-1928).
- *Periodo de madurez* (1929-1931).
- *Periodo de integración* (1932-1934).

II.4.1. *Primeras manifestaciones (1918-1923)*

Comienza con la publicación de *Libro de poemas* al que sigue *Poema del Cante Jondo*, *Primeras canciones* y alguna de sus *Suites*.

Para María Clementa Millán, ésta es una época de plasticidad y belleza estática¹⁷ en la que el poeta empieza a cercar los temas que le interesan, a sentir sus primeras emociones y a vislumbrar y construir su estilo. Aparece ya la visión dualista o antagonica de las cosas en la que irá tomando cuerpo el tema de ‘Eros y Thanatos’ —verdadero ‘leit motiv’ de la obra lorquiana— que se recoge ya en estos versos:

Ver la vida y la muerte
La síntesis del mundo

¹⁷ Ver María Clementa Millán, «Líneas de una biografía», en *Dibujos*, p. 96.

*Que en los espacios profundos
Se miran y se abrazan.*

Desde el punto de vista literario, se inicia con un estilo predominantemente descriptivo en el que el poeta actúa, sobre todo, como narrador. Utiliza un verso largo, de arte mayor, que poco a poco se va acortando a medida que el autor deja de contar lo que ve, para tratar de expresar lo que siente. Como ejemplo, podemos comparar una estrofa de uno de sus primeros poemas, con los versos de *El grito* en la *Siguiriya gitana*, construida casi a cincel.

ELEGÍA

<i>Pero tus ojeras se van agrandando</i>	12 - ao - _
<i>Y tu pelo negro va siendo de plata;</i>	12 - aa - A
<i>Tus senos resbalan escanciando aromas</i>	12 - oa - _
<i>Y empieza a curvarse tu espléndida espalda.</i>	12 - aa - A

SIGUIRIYA GITANA

EL GRITO

<i>La elipse de un grito</i>	6 - io - a
<i>Va de monte</i>	4 - oe - b
<i>A monte</i>	2 - oe - b
<i>Desde los olivos</i>	6 - io - a
<i>Será un arco iris negro</i>	7 - eo
<i>Sobre la noche azul</i>	6+1 -au

Desde el punto de vista gráfico, no existen manifestaciones importantes, a no ser algunos dibujos caricaturescos, realizados por puro divertimento en la tertulia del Rinconcillo de Granada y a los que Salvador Dalí denominará «putrefactos». Son dibujos cómicos, críticos y lúdicos que ponen de manifiesto su gran imaginación.

II.4.2. *Toma de conciencia* (1923-1928)

Esta época es muy importante para la configuración del pensamiento del autor. Es una época constructivista. Se compone de años de aprendizaje y de hondas y largas reflexiones hasta comprender cuál es la esencia de la realidad poética y tener sentido de un poema. A lo largo de ella va depurando el estilo, eliminando lo anecdótico y aprendiendo qué es la inspiración y el valor de las metáforas. Su mejor exponente, el *Romancero gitano*, es el resultado de una elaboración lenta, reflexiva y profunda, que le lleva a experimentar, de manera muy vívida, el sufrimiento que supone la creación estética:

...no os podéis imaginar —escribe a sus padres— la cantidad de sufrimiento artístico que se pasa, pues se enfrenta uno con su propia obra y cada verso se torna ola inmensa que le envuelve a uno. Y el enfrentarse con su propia obra y luchar con ella tiene un aprendizaje doloroso pero que veo que da frutos espléndidos porque cada verso viejo, además de convertirse en ola, se torna luego en una podadera de plata que le troncha a uno las ramas inútiles del árbol lírico [*Epistolario*, p. 115].

El poema se convierte ahora en una ordenación coherente de imágenes imprecisas, encontradas, más que en la observación del entorno, en el acecho del inconsciente, para lo que debe replegar los sentidos exteriores ante la posible interpretación de los interiores.

Ahora todo su pensamiento, tanto poético como plástico, va a cobrar forma, a florecer de manera definitiva todas sus claves y símbolos¹⁸ y la metáfora va a ir desplazando paulatinamente a la imagen en la narración lírica.

Así, por ejemplo, en el romance «Muerto de amor» es capaz de expresiones como ésta, que algunos han querido relacionar con el cubismo:

Fachadas de cal ponían / cuadrada y blanca la noche, (fig. 3).

O metáforas como ésta para describir una tormenta:

*Y el cielo daba portazos
Al brusco rumor del bosque
Mientras clamaban las luces
En los altos corredores.*

Si comparamos cualquiera de estos ejemplos con los de la etapa anterior, podremos advertir fácilmente la diferencia. El mismo García Lorca escribe en una ocasión a un amigo:

He elegido para leer con pequeños comentarios, el *Romancero Gitano*. No sólo por ser mi obra más popular, sino porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad y es donde mi rostro poético aparece por primera vez con personalidad propia, virgen de contactos con otros poetas y definitivamente dibujado [*Clásicos*, p. 103].

El mismo año que empieza el *Romancero* se introduce de la mano de Dalí en el campo de la plástica. No posee formación previa, pero su sensibilidad, interés, capacidad de mimetismo, inteligencia artística y ayuda por parte de sus amigos: Manuel Ángeles Ortiz, Gregorio Prieto, Barradas, Santiago Ontañón, etc., le va a permitir asimilar con rapidez las corrientes del momento y ensayar primero planteamientos cubistas para centrarse después en soluciones surrealistas que rozan en algún momento la abstracción. Respecto a su evolución temática, al motivo de las muchachas solitarias, que remiten a *Elegía* (fig. 4), muy poblados de pequeños detalles y anécdotas y pegados todavía a la observación de lo cotidiano, suceden, a partir del año 1925, los dibujos de payasos y arlequines (fig. 5). Santos Torroella¹⁹ afirma

¹⁸ El nardo, referido a la belleza femenina, la flor símbolo de procreación y renovación, los senos, atributo femenino relacionado con el arquetipo de la maternidad, el sexo, fuente de gozo y poder más fuerte que los hombres, las manos, reflejo del estado interior y de la actividad, el espejo y el agua como objetos multiplicadores y misteriosos, relacionados con la fecundidad y en muchos casos con la muerte, la luna, mágica y traicionera, los números con su simbolismo, la sangre, el llanto, etc.

¹⁹ Ver SANTOS TORROELLA, R.: «Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos», en *Dibujos*, pp. 39-53.

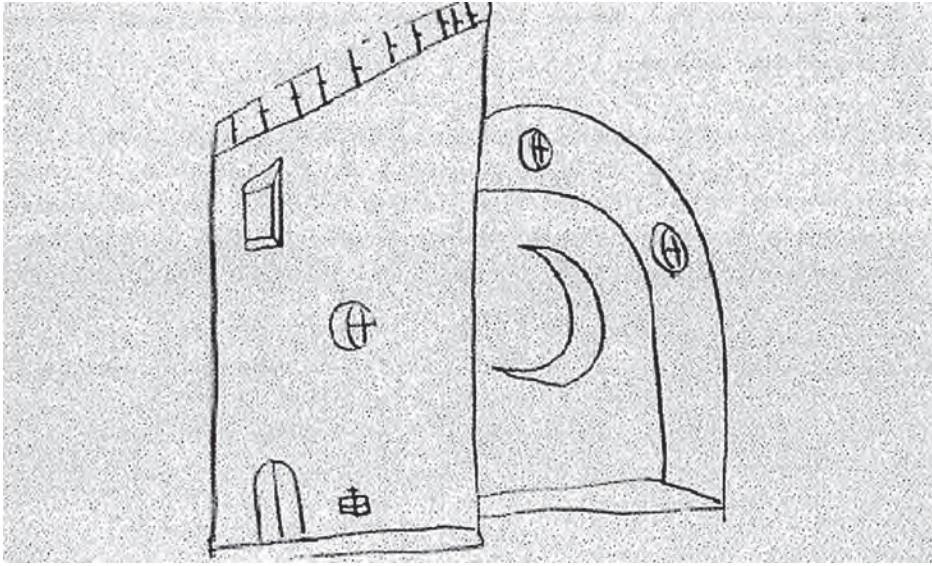


Figura 3: Casa con arco y luna. 1933-1936. Dibujo para un decorado teatral. Hace recordar a estos versos: Fachadas de cal ponían/cuadrada y blanca la noche.

que este tema debió llegar a Federico por influencia de Barradas, quien a partir de 1920 los introduce en su obra, con la significación de «no-yo». El clownismo, que esconde los rasgos tras el maquillaje, constituye una singular forma de identificación para el poeta o el artista que oculta tras su triunfo y sus fingidas alegrías, un alma desesperada. Podríamos pensar que en el caso de Lorca, todo el enorme esfuerzo que realiza por encontrar los límites de su mundo y la depuración de su estilo no son, en última instancia, otra cosa que la lucha por encontrarse a sí mismo bajo el maquillaje de los payasos que dibuja. El clownismo coincide, efectivamente, con los años que el artista emplea en componer los mejores poemas del *Romancero* que son los años que dedica a la búsqueda de su identidad como poeta.

A partir de 1926 las imágenes de payasos van a ir siendo sustituidas por temas en donde aparece el desdoblamiento de los personajes (fig. 6). Son formas características del surrealismo, pero en Lorca adquieren una significación especial: la dualidad, el antagonismo de la vida y de la muerte e incluso la del amor prohibido, del amor homosexual. A partir de este momento, el desdoblamiento va a constituir una constante entre sus representaciones plásticas.

Los logros de esta etapa culminan en 1927, fecha en que publica el *Romancero Gitano* y celebra su primera exposición en las Galerías Dalmau (fig. 7). Es un año de éxitos y de reconocimientos, al tiempo que de experimentación y puesta en práctica, especialmente en lo que a la actividad gráfica se refiere, de métodos y procedimientos de inspiración directa:



Figura 4 : Muchacha granadina en un jardín, 1924, 213 x 148 cm. Lápidos de color. Tema muy lorquiano, presente en su poesía, obra gráfica y teatro. Obra temprana que muestra el absoluto desconocimiento de los medios por parte del artista. Ingenuismo apoyado en esquemas infantiles. Obsérvese la inseguridad de la línea y lo convencional de la representación.



Figura 5: Payaso con guitarra, 1925, 180 x 140 cm. Lápidos de color. Motivo muy común entre los artistas plásticos del momento. Destaca su elegancia y estilización.

Estos últimos trabajos que he hecho —dirá el poeta— me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto a mi corazón me traían los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volví a lanzar mi mano, y así, con muchos elementos, escogía los característicos del asunto o los más bellos e inexplicables y componía mi dibujo.[...] Es una pesca [...] El anzuelo se llama realidad [...] He procurado coger los rasgos esenciales de emoción y de forma [...] para hacer de ellos un signo que, como llave mágica, nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo [...] Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, niño, cuando los hago...²⁰.

1928 presenta, sin embargo, un cambio de perfil. El poeta, tras la herida provocada por una crisis sentimental, inicia un periodo «espiritualista» que va a

²⁰ Carta a Gash. Ver *Epistolario*, p. 508.

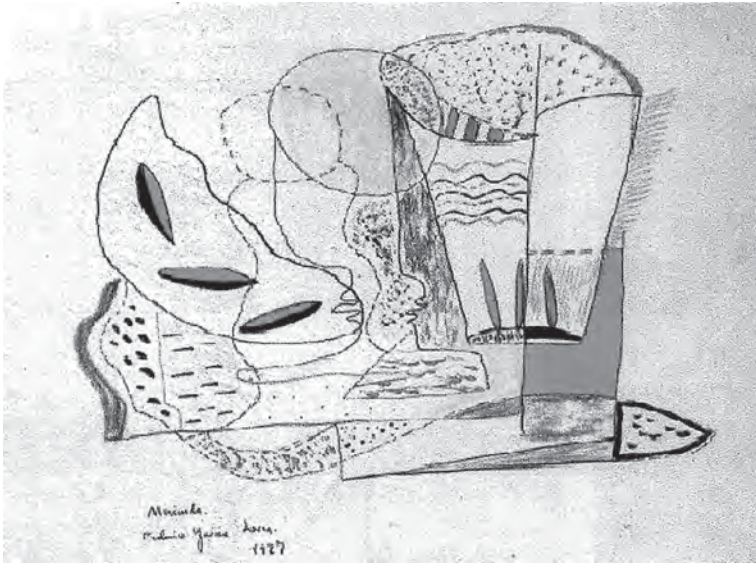


Figura 6: Payaso de rostro desdoblado, 1927. 155 x 115 cm. Gran economía de medios. La línea es más segura y se manifiestan algunas rutinas gráficas que caracterizarán el estilo del autor: líneas delgadas y sinuosas, punteados...



Figura 7: Merienda, 1927, 220 x 290 cm. Tintas, lápices de color y gouache. Obra realizada con mayor intención pictórica, deja ver los préstamos del cubismo.

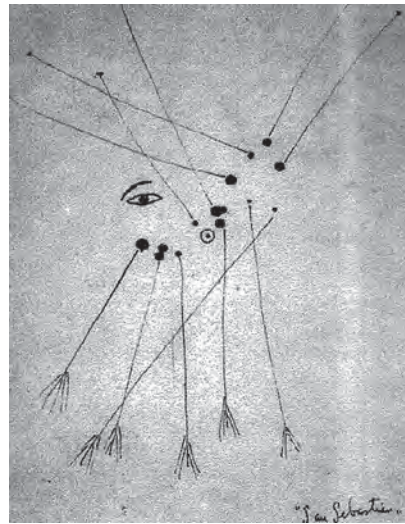


Figura 8: San Sebastián, pluma y tinta sobre papel. Obra muy lorquiana en cuanto a concepto y sensibilidad. Composición muy dinámica, realizada con gran economía de medios en donde lo literario, lo plástico y lo musical parecen darse cita.

culminar en la etapa siguiente. De este momento hay muchos dibujos con temas alusivos al sexo, al dolor y a la muerte. Este párrafo de una de sus cartas dará testimonio de su estado de ánimo y de sus trabajos:

Estoy convaleciente de una gran batalla y necesito poner en orden mi corazón. Ahora sólo siento una grandísima inquietud. Es una inquietud de vivir, que parece que mañana me van a quitar la vida... No puedo escribir más que poesía. Y poesía lírica [...] Es triste que los golpes que el poeta recibe, sean su semilla y escala de luz²¹.

En cuanto a la evolución de su sensibilidad, en esta etapa parece que asistimos a lo que podríamos llamar un progresivo replegamiento de su sensibilidad exeroceptiva para dejar aflorar niveles más primarios. El texto que insertamos a continuación puede ayudarnos a comprender lo que decimos:

Allí en Cadaqués la gente se siente sobre el suelo todas las sinuosidades y poros de las plantas de los pies. Ahora veo como en Cadaqués me sentía los hombros. Es una delicia para mí recordar las curvas resbaladizas de mis hombros donde por primera vez he sentido en ellos la circulación de la sangre en cuatro tubitos esponjosos que temblaban con movimientos de nadador herido²². (Fig. 8).

Este texto, junto con los versos que incluimos a continuación, nos traen el recuerdo de la segunda fase de los experimentos de Sterlac, la fase de aislamiento, cuando el artista, suspendido y solo, percibía las ondas cerebrales y la circulación de la sangre:

¡Ay que dulce rumor de mi cabeza!

*Me tenderé junto a la flor sencilla
Donde flota sin alma tu belleza.*

*Y el agua errante se pondrá amarilla,
Mientras corre mi sangre en la maleza
Olorosa y mágica de la orilla²³.*

En 1928 escribe:

Ahora hago una poesía de abrirse las venas; una poesía ya evadida de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas²⁴.

²¹ Carta a Rafael Martínez Nadal, *Epistolario*, p. 579.

²² Carta a Salvador Dalí. Ver *Epistolario*, p. 500.

²³ GARCÍA LORCA, F. *Canciones, poemas sueltos, varia*. Espasa Calpe, p. 120. No se conoce la fecha en que fue escrito, aunque tal vez, por su estilo, pudiera ser anterior. Con todo creemos que es válido como ejemplo de lo que queremos decir.

²⁴ Ver carta de Federico García Lorca a Jorge Zalamea, *Epistolario*, p. 587.

Parece como si el artista, replegando su sensibilidad exteroceptiva, se hubiera hecho más sensible a los ecos de otros niveles más primarios y que, como Sterlac, se encontrara preparado para un mayor aislamiento del mundo, para una mayor concentración sobre sí mismo.

La producción poética y plástica de este año preludia lo que será su etapa de madurez. En medio de su gran crisis, o quizás por causa de ella, el poeta trabaja sin descanso despojando su producción de anécdotas, pero densificándola con relaciones captadas a través de una sensibilidad muy particular. La poesía, rayando en el surrealismo, gana en fuerza y dificultad, mientras que el dibujo se reduce a lo esencial, buscando ante todo la emoción que produce la línea. El desdoblamiento que apreciábamos en los años anteriores continúa estando presente, pero los temas se polarizan y como en la poesía, San Sebastián (fig. 9) cede su lugar a Venus (fig. 10). El dibujo titulado *El suplicio del patriarca S. José* (fig. 11) viene a ser una síntesis del estado en el que se encuentra y *Danza macabra*, un preludio de lo que será el año siguiente.

En 1928 se produce sin duda un cambio en el estilo y en la sensibilidad del poeta que él mismo acusa cuando, refiriéndose al *Romancero*, escribe:

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos y de la manera más tierna. Mi poesía tiene ahora un vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal²⁵.

II.4.3. Etapa de madurez

En junio del año siguiente, Lorca viaja a Nueva York. El cambio de paisajes le llevará a centrarse más en sí mismo. Como consecuencia, pasa de la actitud de intérprete o médium, adoptada en el *Romancero*, a la de protagonista. En nuestra opinión, es ahora cuando su producción, tanto plástica como literaria, alcanza las más altas cotas de emoción y cuando su sensibilidad vibra en las cuerdas más tensas:

Creo que el poema que yo estoy realizando en Nueva York con gráficos, palabras y dibujos —escribe— es una cosa altísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo²⁶.

María Clementa Millán destaca la complejidad de las obras que componen el ciclo de *Poeta en Nueva York*, a la que contribuye, en su opinión, la gran elaboración del lenguaje poético de Federico y la multiplicidad de perspectivas contenidas en los dos elementos esenciales que la integran: la ciudad y el poeta. Sin embargo, al parecer, el eje esencial, no es la ciudad neoyorquina —a la que el autor considera como una ciudad mundo, símbolo del sufrimiento, de la falta de solidaridad y de la muerte—, sino la revisión del mundo interior del poeta que quiere olvidar un amor

²⁵ Carta a Sebastián Gash. *Epistolario*, p. 585.

²⁶ Ver *Epistolario*, p. 677.



Figura 9: Suplicio del patriarca S. José, 1928.
Dibujo muy sensual. Visión interior
de las partes más excitables desde
el punto de vista sensible.
¿Sensibilidad protopática?

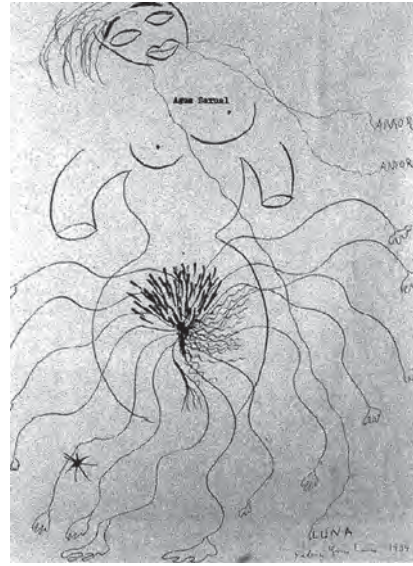


Figura 10: Agua sexual, 1934.
Composición de la etapa de madurez,
en donde converge gran parte
de la imaginaria lorquiana del momento.



pasado cuyo fracaso provoca la angustiada realidad del hoy. Es un tiempo de desamor sobre el que Federico va a hablar en primera persona, confesando al mundo «su verdad de hombre de sangre».

Su estilo cambia y su poesía continúa la trayectoria de acercamiento al surrealismo iniciada el año anterior, el verso se alarga y el léxico y la imaginaria se transforman, produciéndose nuevos tratamientos de los temas: «Ahora veo la poesía y los temas con un juego nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo». El poeta se aproxima aquí a la poesía de los surrealistas franceses André Breton y Paul Éluard y su mayor grado de ilogicismo dificulta su adjudicación a un referente concreto, lo que obstaculiza la comprensión de sus versos. La máxima superrealista de que la creación artística debe asombrar al receptor mediante la unión de elementos hasta ahora no conjugados, se deja sentir asimismo en las creaciones de este momento²⁷.

En nuestra opinión, *Poeta en Nueva York* constituye la antítesis de *El Romancero Gitano*. El poeta ya no vuelve del pasado, no trata mitos ni leyendas sino

²⁷ *Idem*, pp. 91 y 92.

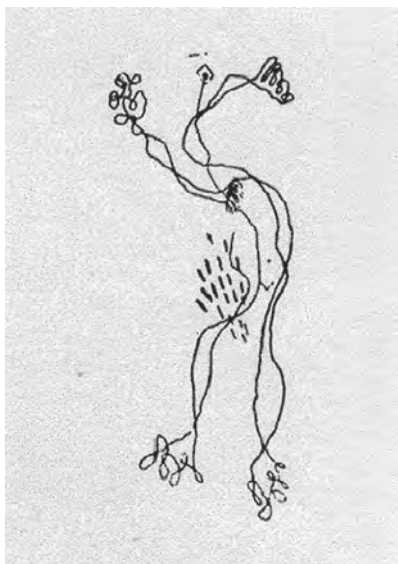


Figura 11: Nadador sumergido, 1928.
Dibujo que responde, sobre todo,
a la plasmación de sensaciones.



Figura 12: Autorretrato en New York,
1939/1931. Pluma y tinta sobre papel.
Obsérvense las coincidencias
con la muerte de Santa Radegunda.

que adopta una actitud profética y apocalíptica que anuncia catástrofes, porque la ciudad ha perdido su nexo con la vida natural.

Todos los poemas de este libro poseen una fuerza inusitada y dejan una impresión luminosa y amarga a la vez, pero de todos ellos quizás el más significativo, respecto de la expresión de los sentimientos del autor, sea el *Poema doble del lago Edén*. El tema, como siempre, es el amor o mejor dicho, el desamor. El protagonista es el mismo Lorca, que se desdobra en dos: uno de ellos es su 'voz antigua'. Voz del ayer, de la tradición, del pasado, voz feliz, anterior al desencanto. El otro es la voz nueva, actual, voz no auténtica, sin historia, «de hojalata y talco». En realidad son dos situaciones contrapuestas: una feliz y otra desgraciada. Entre medias, un amor imposible que fue y que no puede ser, pero que se desea y se reclama, aunque sin esperanza. Por eso su cuerpo recibe «castigo de luna y de reloj encenizado», es decir, vive en la agonía para siempre: «Saturno detuvo sus trenes» «y la bruma y el sueño y la Muerte me estaban buscando», en un lugar indeterminado «allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje» «y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios»²⁸.

²⁸ Estos versos tienen un sentido enigmático. Saturno simboliza el tiempo. Con el tiempo surge la inquietud, el sentimiento de una duración entre el estímulo y la satisfacción; por ello,

Desde *Elegía*, hasta el *Poema del lago Edén*, pasando por *Muerto de amor*, se ha recorrido un largo camino, no sólo en lo que se refiere a la densificación del poema, sino, sobre todo, a la implicación del autor, que pasa, como hemos dicho, de narrador a protagonista. Ahora no narra ni construye. Ahora es él mismo quien se convierte en carne de poesía y proyecta todo el drama de su propia experiencia vital, con palabras sin adornos e imágenes precisas, sobre el público que, sorprendido, reacciona emocionado.

En el campo de la plástica, el proceso se desarrolla en forma paralela. También aquí, el centro de atención parece ser el mismo poeta y su producción se corresponde con una serie de autorretratos que nos ayudan a conocer, tanto o mejor que la poesía, la evolución de su crisis interna. Mario Hernández tiene un magnífico estudio relativo a la producción gráfica del Federico de estos momentos, titulado «Ronda de los autorretratos con animal fabuloso», en el que vamos a apoyar nuestros comentarios.

Todos los autorretratos que han llegado hasta nosotros poseen características análogas. Según Santos Torroella derivan del clownismo y destacan por su trazado lineal y esquemático que se reduce, en su mayoría, a la representación de unas manos fragilísimas, situadas a los extremos de unas líneas cuyo trazado envolvente incluye también a la cabeza. Ésta sólo contiene unas anchas cejas, unos ojos vacíos y unas manchas o lúnulas, en ocasiones en número de siete —referencia al número mágico, propio de los seres sublimes— que representa los lunares que tenía el poeta en su rostro. En casi todos ellos, aparece acompañado de un animal fabuloso —a veces más—, especie de bestia de inspiración medieval y de una o dos cruces sobre el rostro. Desde el punto de vista formal, el estilo, que se mueve dentro del esencialismo, responde en algún sentido a inspiraciones surrealistas y en algunos

Saturno es símbolo de actividad, de dinamismo lento e implacable, de realización y comunicación [CIRLOT, p. 401]. Por su parte, la vaca está asociada tanto a la tierra como a la luna. Numerosas diosas lunares llevan cuernos de vaca. Incorpora cierto sentido generador, nutricio y de sacrificio, a un tiempo. En cuanto a los equilibrios contrarios significa ambigüedad y alude al dolor de la indeterminación. CIRLOT, en su *Diccionario de los símbolos*, nos informa que en el arte medieval la cabeza simboliza la mente y la vida espiritual y en el *Timeo*, Platón la relaciona con la imagen del mundo y de la totalidad. Un dato muy importante en relación con la iconografía de las cabezas cortadas, frecuente en la producción del poeta, tanto literaria como plástica, nos lo proporciona Herbert Kühn, en *L'Ascension de l'Humanité* (París, 1958), al señalar que la decapitación de cadáveres, practicada frecuentemente en la prehistoria, marca el instante en que el hombre advierte la independencia del principio espiritual respecto de la totalidad vital representada por el cuerpo, y sólo encierra la sede del espíritu [CIRLOT, p. 112]. En cuanto a las manos, en el sistema jeroglífico egipcio, la mano significa el principio manifestado, la acción, la donación; Scheneider concede a la mano un papel extraordinario, por ser la manifestación corporal del estado interior del ser humano pues ella indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica (gesto). La asociación de la mano con el ojo simboliza la acción clarividente [CIRLOT, p. 296]. En mi opinión la representación de las manos en García Lorca posee también un significado adicional: manifestación del principio sensible a través del tacto. Las manos cortadas, que tan frecuentemente aparecen en sus obras: manos cortadas de Olalla, manos cortadas del cementerio judío, etc., equivalen al cese de las operaciones y de la capacidad de sentir y constituyen una imagen de la muerte.



casos roza casi la abstracción pero sin caer en ella. En cuanto al significado, no parece difícil descifrarlo: el poeta se representa a sí mismo de una manera dual: *cabeza*, principio espiritual, que podemos relacionar con el pensamiento, y *manos*, principio sensible y de la acción²⁹. Sin embargo el autor no proyecta su pensamiento sobre el mundo que le rodea sino sobre sí mismo —ojos sin niña—, enfrascado como está en una lucha interior personificada en esa especie de animal fabuloso, ambivalente —dos sexos— y de apariencia cambiante. Mario Hernández relaciona esta fiera con el bestiario fantástico medieval de inspiración apocalíptica y le atribuye una imagen del mal y de la muerte. En opinión de este autor, el animal se relaciona también con la libido del poeta y con el ámbito de la homosexualidad con el que se siente en dolorosa pugna. Por otro lado, a través de este bicho, que puede adquirir apariencias cambiantes, Lorca halla una imagen reconocible de lo humano instintivo, de esa «parte» del ser humano que una remota tradición filosófica y ascética reconoce como aquello que nos une a los animales, habitualmente asimilado a los impulsos sexuales... que encarna los deseos irracionales [HERNÁNDEZ, p. 96]. Por último, la cruz sobre el rostro alude a la idea de inmolación, de sacrificio, idea que encarna a veces el mismo animal transformado en una especie de Cordero Místico.

Es imposible ordenar cronológicamente los diferentes autorretratos porque no llevan fecha. No obstante, podemos observar cómo, tras esa primera lucha sostenida con el bicho, termina por abrazarlo, lo que parece indicar una aceptación de sí mismo tal y como es. Este hecho se va a traducir, más tarde, en una superación del complejo que le producía su homosexualidad y una acentuación del erotismo en la producción gráfica y poética de su última etapa.

La producción plástica de estos momentos vuelve a utilizar el color y a interesarse por las texturas como elemento expresivo y de significación. En ella, Federico va a ser capaz de dar forma plástica a sus impresiones interiores y sentimientos y expresarse por medio del dibujo con auténticas creaciones personales. Por primera vez su sensibilidad se manifiesta en paralelo y se expresa de forma igualmente convincente por la palabra y la imagen. En nuestra opinión, en el *Autorretrato del poeta en Nueva York* (fig. 12) se escuchan los mismos latidos que en *Danza de la muerte*:

*Yo estaba en la terraza luchando con la luna,
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos
Y las brisas de largos remos
Golpeaban los cenicientos cristales de Broadway.
...
Pero no son los muertos los que bailan.
Estoy seguro.
Los muertos están embebidos devorando sus propias manos
Son los otros los que bailan, con el mascarón y su vibuela.*

²⁹ Ver HERNÁNDEZ, M.: «Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de los dibujos neoyorkinos», en *Dibujos*, p. 96.

*Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,
Los que duermen en el cruce de los muslos y las llamas duras,
Los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,
Los que beben en el banco lágrimas de niña muerta
O los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.*

...
*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!*

*El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!³⁰*

El Federico de Nueva York no es el Federico de la ciudad de los gitanos. No es el Federico de la inspiración, sino del duende, el de la voz rota que fluye como un chorro de sangre. El martirio de Santa Radegunda, del que pinta dos versiones, no es en nuestra opinión otra cosa que el reflejo de su estado interior. Sabemos que una de ellas se hizo para el guión cinematográfico *Viaje a la Luna*, pues parece estar citado en el plano número 36, pero ignoramos cuál y desconocemos también por qué se eligió el nombre de esta santa. Pero, en todo caso, no hemos podido encontrar otros dibujos en los que el estado interno del poeta se refleje tan fielmente y con tanta intensidad. En el primero de ellos, la santa, a punto de morir, se desangra por el sexo —lo más íntimo que tiene uno—, mientras un personaje que recuerda en forma y tratamiento a la figura del domador del dibujo correspondiente, se aleja con la fiera bisexuada, por el lado izquierdo. Por el derecho, un ángel espera a que el trance se produzca. La figura, desdoblada, está surcada de ramificaciones venosas y coloreadas con un tono verdoso las superficies imprecisas a las que corresponde su cuerpo. No hay duda de que lo que se escenifica es una lucha entre el bien (ángel) y el mal (fiera) o, si se quiere, entre el consciente y el inconsciente, y de que de esa lucha surge la inspiración, hecha duende, que mana como un torrente vivo, por la herida por la que el propio creador se desangra. Más garra, y mayor patetismo, tiene la segunda versión que sabemos que fue colgada en la exposición colectiva de Huelva, celebrada en 1932 (fig. 13). Aquí ya no hay lucha sino un río de sangre³¹, disolución y muerte. Al contemplar estos dibujos uno no puede dejar de recordar

³⁰ Esta composición escrita en diciembre de 1929, dos años más tarde de la caída de la Bolsa americana, parece ser la réplica a este hecho presenciado por el autor. La impresión que debió hacer a Federico la caída de Wall Street, se recoge en algunos fragmentos de sus cartas familiares. Ver *Epistolario*, p. 637 y pp. 661-662.

³¹ Para Lorca, como han repetido los críticos, la sustancia de lo humano y la razón de la vida están máximamente simbolizadas por la sangre. Sangre que equivale a la exaltación del temblor, a la emoción. Ver Hernández, *op. cit.*, p. 112.



Figura 13: Muerte de Santa Radegunda.

224 × 234 cm, New York, 1929.

Tinta china, lápiz y lápices de color sobre papel de dibujo. En nuestra opinión fue hecho desde un claro dominio de la sensibilidad protopática.

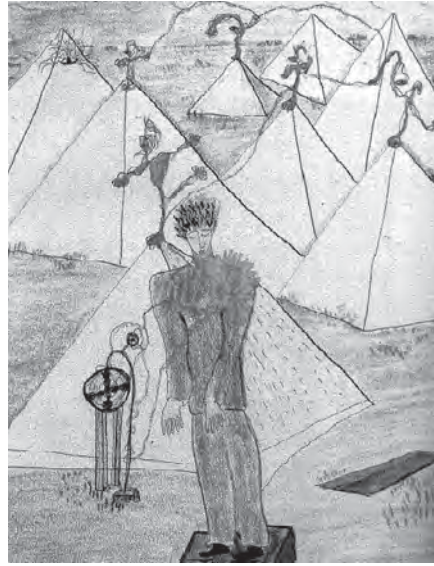


Figura 14: Joven y la pirámide,

245 × 195 cm, 1930.

Pluma, tinta y lápices de color sobre papel.

lo experimentado por Sterlac al final de la segunda fase de sus suspensiones en donde las fuerzas concentradas en su cuerpo empezaban a desplegarse más allá de la piel y a expresar en extensión la fuerza que era inducida desde lo intenso, comenzando desde un vacío comunicacional en donde sólo era posible apreciar las ondas cerebrales, el pulso y la circulación de la sangre; en donde el cuerpo se percibía como vacío, como hueco y el interior no era otra cosa que un tipo particular de apariencia en relación con el exterior. Diríase que en la profunda introspección a la que se sometió Lorca en su estancia en Nueva York, experimentó las mismas sensaciones que el artista australiano y que los poemas y los dibujos de esta época son su reflejo y se realizan al dictado de la sensibilidad interoceptiva que, al parecer, es la que responde a las insinuaciones del duende. En estos momentos la siguiirya gitana—centro primario de su propio universo artístico, según afirma en su conferencia sobre el cante jondo³²—, la segunda versión del Martirio de

³² Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiirya gitana que, en palabras de Lorca, es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que la dicen. Ver Federico García Lorca, *Clásicos...*, p. 62.

Santa Radegunda y los versos que citamos a continuación, pertenecientes al poema *Navidad en el Hudson*, responden, en nuestra opinión, a una misma forma de sentir.

*He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
Dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,
Ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas
Y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.
No importa que cada minuto
Un niño nuevo agite sus ramitos de venas
Ni que el parto de la víbora, destacado bajo las ramas
Calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo sólo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Solo esto: Desembocadura.*

Es ahora cuando poesía e imagen parecen gobernadas por una misma sensibilidad y, en este contexto, cobran sentido las palabras de Aleixandre sobre Lorca:

El poeta es el ser que acaso carece de límites corporales. Su silencio repentino y largo tenía algo de silencio de río y en la alta hora, oscuro como un río ancho, se le sentía fluir y fluir, pasándole por su cuerpo y su alma sangres, remembranzas, dolor, latidos de otros corazones y otros seres que eran el mismo en aquel instante, como el río de todas las aguas que le dan cuerpo pero no límite [...] Sus pies se hundían en la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que flameaba en sus ojos y que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño inspirado. No era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, que antiguo, que fabuloso y mítico! [GARCÍA LORCA, *Clásicos*, 1994, p. 33].

En 1930, posiblemente en La Habana, García Lorca realiza un extraño dibujo (fig. 14): es un joven que, encima de un pódium azul, está conectado a una máquina a la altura de su corazón, muy cerca de su brazo izquierdo. A la derecha del espectador hay una tumba abierta y detrás, un paisaje de pirámides, coronadas por seres humanos. La máquina parece enviar impulsos al corazón y, a su vez, éste los devuelve al hombrecillo situado encima del vértice de la primera pirámide, éste a su vez al siguiente y así hasta que los impulsos se han transmitido a todos los conectados que, al recibirlos, parecen vibrar extrañamente. A la izquierda, en el último plano, hay otra pirámide con un ojo que parece ser el ojo Divino. En las obras consultadas hemos encontrado un comentario de Gregorio Prieto que dice: «Máquina de los martirios

El cante jondo «es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos» [...] «Vean señores la transcendencia que tiene el cante jondo y el acierto tan grande que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos, y todos los mares que rodean el mundo y mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta porque es casi infinito. Viene de razas lejanas atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitados. Viene del primer llanto y del primer beso». Ver, Federico García Lorca, *Clásicos*, p. 56.





humanos y terrenales con sus tiendas de campaña proporcionando cobijo a tanta sangre inútilmente derramada. Dando en el corazón, el supremo brochazo de lo desaparecido luego en enfermedades del corazón llamadas técnicamente miocardias. De la tierra naciste y a la tierra volverás, pese a quien pese» [PRIETO, p. 103]. En todo caso, el comentario no nos parece muy ajustado, especialmente, porque lo que él llama tiendas se ve claramente que son pirámides³³ y porque deja sin explicar muchos puntos como, por ejemplo, el significado de los hombrecillos conectados entre sí, la presencia del ojo divino, etc. Por eso, nosotros hemos intentado construir, a la luz de símbolos cuyo significado debía conocer, ya que, al parecer, eran familiares en la poética surrealista, una interpretación que nos parece más coherente. Cirlot, en el *Diccionario de los Símbolos*, afirma que la pirámide representa la totalidad de la obra creadora polarizada en tres aspectos esenciales: la *tierra*, a la que refiere su base cuadrada; el *fuego*, al que remiten los triángulos de sus caras y el *centro místico*, que se identifica con el vértice. Estos aspectos esenciales de la obra creadora se dan cita también en la obra de arte para constituir su totalidad. Así, la referencia a la tierra apunta al medio geográfico del artista y a cuantas circunstancias medioambientales, históricas y socio-culturales le rodean. El fuego se identifica con el agente de transformación que va a cambiar la realidad natural en nueva realidad —cultural— creada y el vértice de la pirámide, o el centro místico, con lo que otras veces hemos llamado *enthousiasmo*, en el sentido de inspiración, soplo divino, sacralizador y engendrador del misterio que toda obra de arte debe encerrar. El «ojo divino» situado en la última pirámide, llamado entre los egipcios *Ouadza*, simboliza al que alimenta el fuego sagrado o la inteligencia en el hombre, es decir, a Osiris. Es muy curiosa la concepción analítica egipcia del ojo, o mejor del círculo del iris centrado por la pupila como «sol en la boca» (verbo creador) [CIRLOT, pp. 365 y 339]. Así pues, en nuestra interpretación, el enigmático dibujo de Lorca podría aludir a la idea de que la labor creadora, si bien es una tarea individual (cada hombrecillo está situado en el vértice de su pirámide), también lo es colectiva en el sentido de que las influencias se transmiten y las emociones se contagian y potencian la tarea del grupo, al tiempo que le da una referencia común. La idea del paso del tiempo y del relevo de los grupos la sugiere la presencia de la tumba y, todo ello, nos hace recordar la idea del *ductus* de la época, expuesta por Pratz.

Esta interpretación nos acerca asombrosamente a la cuarta operación de los experimentos de Sterlac quien al final de ellos intentaba trasladar a los demás los estímulos fabricados por su propia sensibilidad. Las sensaciones experimentadas por el artista, transferidas a un programa de ordenador, revierten otra vez a su cuerpo a través de la conexión a la máquina. Al recibirlas se transforman en movimiento, extraña danza, que los espectadores no entienden y deben interpretar, pero a la que

³³ Sabemos que Federico se había interesado en extremo por el arte egipcio y que había leído la obra de Worringer, *El arte egipcio*, publicada por la Revista de Occidente, en 1928, porque a finales de mayo de 1932 escribe a un amigo: «El arte egipcio se lo mandé a Masside. Le interesó mucho Nueva York, y este libro aclarará muchos conceptos que vertió en aquella discusión interminable a través de plazas y rúas. Me gustará mucho saber tu opinión sobre esta magnífica obra de Worringer» [*Epistolario*, p. 733].

reaccionan emotivamente. Como Sterlac, Lorca debía tener un sentido trascendente de las acciones de los hombres y pensar que los creadores (el personaje del primer término) pueden transmitir a los demás, a través del contagio, sus estados de sensibilidad individual, creando unos estados de sensibilidad colectivos, que se refleja en todos sus componentes dando así sentido y valor a la actividad del hombre aislado. Parece también como si Federico hubiera comprendido a través de este dibujo que la hora de convertirse en hombre público había llegado y que, parafraseando a Horacio, a su obra poética le había tocado, como a la pintura de Picasso, conmover el corazón de los hombres hasta el punto de dejarlos fascinados.

II.4.4. *Época de integración (1932-1934)*

A partir de su vuelta de Nueva York el poeta se convierte en una celebridad y su trabajo se centra sobre todo en el teatro, evolución natural, en el que encuentran cabida y convergen sus conocimientos sobre los diferentes lenguajes artísticos. No obstante, su labor en los otros campos continúa. En el de la gráfica, utiliza un nuevo motivo iconográfico. El marinero, heredero de arlequines y payasos que identifica con el amor homosexual y cuyas primeras manifestaciones se producen ya en Nueva York; su erotismo se acentúa (fig. 10), pero su estilo evoluciona muy poco, canalizando parte de su tiempo en el diseño de decorados y figurines (fig. 3). Con todo, puede apreciarse un mayor dominio y seguridad en las líneas o, dicho de otra manera, una mayor intención. Respecto a la poesía, continúa su labor centrando su atención en el tema de la muerte —y también en el amor—. Escribe las gacelas y casidas del Diván del Tamarit que representan una vuelta al mundo granadino desde los niveles de evolución del estilo alcanzado en Nueva York, pero sin la fuerza patética de éste y escribe sobre todo lo que será su obra maestra: *El Llanto* por Ignacio Sánchez Mejías (fig. 15) que, en palabras de Allen, sintetiza los logros poéticos de obras anteriores y a la vez llega a nuevas cumbres de expresión lírica. En ella está presente toda la Andalucía mítica del *Romancero* y la experiencia onírica del ciclo de Nueva York, dentro de la visión cósmica, panteísta, que caracteriza a sus poemas más tempranos. Con *Llanto*, García Lorca logra, en lo que respecta a la poesía, su «gran obra»: su obra total. Con ella alcanza lo sublime que se traduce en emoción inefable. Con ella termina también, en nuestra opinión, el ciclo evolutivo de su sensibilidad. Dejamos aquí el contenido de nuestro trabajo, pero antes nos gustaría terminar con una cita de Lorca, pronunciada por estos años, que, de alguna manera, debería orientar la actividad de todos los artistas, cualquiera que sea el lenguaje por el que se expresen:

...si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema [GARCÍA LORCA, 1997, p. 57].

Esa toma de conciencia, por parte del creador, de lo que es una manifestación artística sólo se logra, creemos, cuando el pensamiento artístico opera sobre niveles de sensibilidad muy desarrollados pero también muy integrados.





Figura 15: Como una premonición, el artista realiza en 1932 este dibujo que titula «Hombre muerto». Es un retrato de Ignacio Sánchez Mejías.

III. CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo, una de las observaciones más interesantes que podemos realizar en relación a las hipótesis iniciales es, tal vez, la de comprobar cómo el concepto que el poeta tiene sobre el arte y su experiencia sobre el proceso creativo difiere muy poco del que tendría cualquier otro artista: pintor, escultor o músico —existen paralelismos innegables con Palazuelo, Gordillo y Sterlac—. Sus teorías acerca del lenguaje poético resultan perfectamente adaptables a cualquier otro tipo de lenguaje usado con fines artísticos y ello porque lo define en términos de relaciones sensibles. En consecuencia, podemos afirmar que, al parecer, lo que unifica a las artes es un tipo peculiar de pensamiento —en donde la memoria está implícita— que opera sobre la sensibilidad, y hace posible la expresión de la experiencia estética, bien reencontrando sensaciones puras, ya olvidadas, en el plano del inconsciente; bien proyectando las percepciones proporcionadas por la sensibilidad epicrítica, sobre los niveles de sensibilidad protopática, más puros y primarios que provocan la emoción, facultad valorativa. Creemos que es esa emoción la que, desde las formas más prístinas de la sensibilidad, va guiando la mano del artista. Pero éste, para dar forma a sus estados interiores, debe conocer el lenguaje. Cuanto mayor sea la sensibilidad y el dominio del oficio, tanto más densa y poblada de encuentros será la creación.

En el caso de Federico García Lorca, nos ha parecido observar que la evolución de su sensibilidad, que operaba siempre sobre una base de información sensorial muy rica, en la que la sinestesia actuaba como instrumento de articulación y descripción de las sensaciones, seguía un camino de progresiva interiorización, proyectándose y dejando aflorar niveles de sensibilidad más primarios y difusos, pero conectados también a planos de emoción más intensos.

En este camino seguido por Lorca, lo mejor de su producción, tanto poética como gráfica, se produce cuando el artista ha aprendido a aislarse —evadirse— del mundo exterior para escuchar sus propios latidos. Es a éstos a los que hay que dar forma estética, pues son los que constituyen la materia prima del arte.



BIBLIOGRAFIA

- BRUCE GOLDESTEIN, E.: *Sensación y percepción*. Ed. Debate. Madrid, 1988.
- CALHOUN, Ch. y SOLOMON, R.C.: *¿Qué es una emoción?* Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2ª ed. 1992.
- CIEN x cien. (Monográfico de la revista *Lápiz* dedicada al arte español, núms. 99, 100 y 101, enero-marzo, 1994).
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Labor, Barcelona, 1979.
- CHIEPP, H.B.: *Teorías del Arte contemporáneo*. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Akal. Madrid, 1995.
- ESTEBAN, C.: *Palazuelo*. Cuadernos Guadalimar, núm. 17 (colección dirigida por Manuel Fernández-Braso). Ed. Rayuela. Madrid, 1978.
- FOURNERET, P.: «Dibujos de Lorca: soportes, técnicas y épocas», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 69-83.
- GALLEGRO, J.: «Arabescas», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 27-31.
- GARCÍA DE CARPI, L.: «Bajo el astro de la noche», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 33-38.
- GARCÍA LEAL, J.: *Arte y conocimiento*. Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada. Granada 1995.
- GARCÍA LORCA, F.: *Canciones, Poemas sueltos, Varia*. Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- GARCÍA LORCA, F.: *Suites*. Ariel, Barcelona, 1983.
- GARCÍA LORCA, F.: *Poema del cante Jondo / Romancero gitano*. Director de producción Manuel Álvarez. (Incluye introducción interesante). Clásicos de la literatura universal. Barcelona, Altaya, 1994.
- GARCÍA LORCA, F.: *Poeta en Nueva York*. Edición, introducción y notas de María Clementa Millán. Cátedra, Madrid, 1996.
- GARCÍA LORCA, F.: *Antología poética*. Introducción de Allen Josephs: *Federico García Lorca, poeta universal*, Ed. Plaza-Janés, Madrid, 1997.
- GARCÍA LORCA, F.: *Epistolario completo*. Ed. a cargo de A. Anderson, y C. Maurer, Cátedra, Madrid, 1997.
- GARCÍA LORCA, F.: *Obras Completas*, Círculo de lectores, Valencia-Barcelona, 1997.
- GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*. Alianza Editorial, 3ª ed., Madrid, 1990.
- GOLEMAN, D.: *Inteligencia emocional*. Kairós, Barcelona, 1996.

- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Dalí*. Espasa Calpe, Madrid, 1977.
- HERNÁNDEZ, M.: «Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de los dibujos neoyorquinos», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 115.
- KRAUSS, R.: *The Optical unconscious*. Ed. MIT Press. Cambridge, Massachussets. Londres, 1993.
- LAFFRANQUE, M.: «Dibujos y creaciones plásticas en el teatro y en el cine», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 63-67.
- LURIA, A.R.: *Sensación y percepción*. Martínez Roca, Barcelona, 1987.
- MÄCKLER, A.: *Was ist Kunst? 1080 zitategeben 1080 Antworten*. Dumont, Colonia, 1987.
- MARINA, J.A.: *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama, Barcelona, 1993.
- MILLÁN, M.C.: «Líneas de una biografía», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp.55-62.
- MORA, F.: *El cerebro íntimo*, Ariel, Barcelona, 1996.
- ONTAÑÓN, S.: «Semblanza de García Lorca», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 19-25.
- PÁEZ, D-ADRIÁN, J.A.: *Arte, lenguaje y emoción. La función de la expresión estética*. Fundamentos. Madrid, 1993.
- PRATZ, M.: *Mnemosyne*. El paralelismo entre las literaturas y las artes visuales. Taurus, Madrid, 1981.
- PRIETO, G.: *Federico García Lorca y la generación del 27*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1977.
- SANTOS TORROELLA, R.: «Barradas-Lorca-Dalí: Temas compartidos», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 39-53.
- SEGUÍ, J. PLANELL, J. BURGALETA, P.: *La interpretación de la obra de arte*. Ed. Complutense, Madrid, 1996
- VV.AA.: *Dibujos* (Catálogo de la exposición de dibujos de Federico García Lorca, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- VV.AA.: *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*. (Ed. de Francisco Calvo Serraller). Taurus, Madrid, 1987.
- VV.AA.: *Federico García Lorca*. Ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Taurus, Madrid, 1989.
- ZAMBRANO, M.: «Lo sacro en Federico García Lorca», en *Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 17-18.

