

Dibujos de un poeta cromático

1. El ser humano en su obra

Federico García Lorca fue, posiblemente, uno de los artistas más completos de todos los tiempos. La antedicha afirmación requiere dos matizaciones. La primera es que no pretende constituir un juicio de valor, sino la constatación de un hecho. Ha habido muchos pianistas, cantantes, pintores, poetas, etc., cuya obra en su especialidad concreta puede parecernos superior en calidad a la de García Lorca, pero ninguno rompió tan espontáneamente como él las murallas a veces insalvables que siguen separando entre sí a las diversas artes. La segunda precisión es que a pesar de que un dibujo de Lorca es al mismo tiempo poesía, música, evocación, autopsicoanálisis y muchas cosas más, no ha pretendido nunca lograr una integración de las artes reuniéndolas confluentemente en el molde ordenador de la arquitectura, del urbanismo o del gran espectáculo musical. En Lorca no hay una previa intención «integracionista», pero sí multitud de sinestesias espontáneas entre los mundos de la poesía, la pintura y la música.

Hay, además, en su poesía un sabio trabajo de lima que hace que sus poemas, cuanto más pulidos y corregidos hayan sido, más espontáneos parezcan. En sus dibujos coloreados o a línea de espontaneidad directa parece predominar en los más antiguos. El más notable cambio se inició en la época en que escribió *Poeta en Nueva York* o, tal vez, desde que en 1927 realizó su única exposición. Los nuevos dibujos con elementos surrealistas son igualmente rápidos en su ejecución, lo que no obsta para que se trasparente en ellos un enorme trabajo previo, al que el propio autor aludió en algunas cartas a sus amigos de aquel entonces.

Con una sabia mezcla de estudio y realización espontánea y sin imposibles correcciones posteriores en el dibujo, pero con gran pulimento en la poesía, el mundo lorquiano se halla lleno de sinestesias entre poesía, pintura y música. No creo que sean buscadas, pero sí aprovechadas una vez surgidas e incluso reelaboradas en la obra poética, aunque no en la pictórica. La poesía de García Lorca utiliza el color como punto de referencia para hacer más nítida la presencia de la cosa nombrada. En un poema a la muerte de un amigo entrañable puede haber «un delirio de nardo ceniciento», pero en un romance el «Verde, que te quiero verde» crea toda la ambientación. En el «Martirio de Santa Olalla».

Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.

pero antes, en ese mismo romance, ha aparecido la entonación en otro verde más denso que el del «Romance sonámbulo» y

Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta.

Hay ocasiones en las que la alusión al color no es explícita. Así acaece en el primer frag-

mento recién citado con los «cielos diminutos» y su azul denso de vena recién cortada. «Jaca negra», «negro pelo», «rosas morenas», «ojos de fría plata», «grises muros», «muslos de cobre», «casa blanca», «torres amarillas», «trajes de azul y verde», «trajes color naranja», «catedral de ceniza», «la noche, negra estatua de la prudencia» o «Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro», son unos cuantos ejemplos entre los varios centenares que podrían señalarse en su obra poética. Es curioso, no obstante, que los colores los nombra con más frecuencia en los poemas en verso octosílabo, que en los escritos en endecasílabos, en alejandrinos o en verso libre y que, en líneas generales, cuanto más alejados se halle el poema de ese fino trasfondo popular-tradicional que nutre toda la poesía de García Lorca, menos abundarán esas adjetivaciones cromáticas.

En la manera un poco salpicada de las descripciones de García Lorca, en especial en los romances, pueden hallarse unos efectos que cabría relacionar con los empleados en sus cuadros por algunos impresionistas y divisionistas. También es pictórica y tiene algo de retablo medieval y también de cuadro de escena múltiple la manera de entrelazar las secuencias de algunos de sus poemas. Lorca parecía contemplar el mundo no tan sólo con ojos de poeta, sino también con ojos de pintor. Los elementos pictóricos de su poesía tienen en sus dibujos su equivalente en un lirismo del color que nada tiene que ver con lo que un tanto peyorativamente —excepto en la «abstracción lírica»—, se ha denominado a veces pintura lírica.

Los valores sonoros de carácter musical abundan en su poesía, pero sin acudir a recursos fáciles como el empleo machacón de decasílabos acentuados en tercera, sexta y novena o el cimbreado del endecasílabo dejando flotar en el sáfico el acento de la octava sílaba. Su musicalidad espontánea no acude a esos artificios ni en música ni en pintura, pero muy en consonancia con teorías posteriores a su muerte, radica en su obra pictórica en el encabalgamiento de los ritmos, en la estructura a menudo contrapuntística y en la fluidez del color. Toda la obra conocida de García Lorca es más bien amable, sencilla, fácilmente comprensible en su superficie, pero no en su trasfondo. Tanto en su poesía como en su pintura y en su obra dramática hay ternura que en algunos casos se desborda incontinentemente, pero hay también sangre bastante a menudo y ramalazos de tensión o de derrumbamiento interior. El ser humano era, según los amigos que mejor lo conocieron, un hombre bondadoso y alegre, buen compañero y conversador brillante, pero bajo su alegría se traslucía una mal velada tristeza. Todo ello es explicable si se tiene en cuenta la complejidad de su inconsciente individual y lo mucho que esa complejidad, insuficientemente concienciada, le dificultaba el acceso hasta las profundidades cristalinas del inconsciente colectivo, pero sin llegar a impedirselo, porque en dicho caso no hubiese sido el gran poeta y dibujante que fue, ni habrían aflorado a su poesía, ni a su pintura, los grandes arquetipos de dicho inconsciente. Para comprender al Lorca real que se trasparenta en su poesía y que yo intentaré detectar en sus dibujos, no me interesan las anécdotas superficiales, ni en quién podía pensar al escribir algunas de sus obras, pero necesito rastrear todo cuanto al margen de la anécdota momentánea nos permite en sus encuentros pictóricos con el inconsciente colectivo acercarnos a la realidad más profunda del torturado poeta.

La palabra es siempre más fácil de interpretar que el color y la línea, pero estos últimos pueden a menudo hacernos sin necesidad de demostración algunas revelaciones que en un poema no tendrían una tan concreta evidencia. Me limitaré, por tanto, a partir de ahora a la obra pictórica, pero adelantando aquí dos condicionamientos que aunque amargaron posiblemente la vida de su autor, también pudieron haberle dado algunos momentos de felicidad íntima y una mayor acuidad para la comprensión del mundo fenoménico y tal vez, también, del numérico.

Estoy enteramente de acuerdo con Gebser en que los dibujos de García Lorca prueban

que éste pertenecía al reino de la madre y no al del padre. Ello quiere decir que si hubiese vivido en la Grecia del siglo V, su religión no habría sido la de los dioses uranios con sus apolos, sus efebos y su predominio de la organización patriarcal de la vida y la fe en la razón, sino la religión de las divinidades subterráneas de los misterios de Eleusis, la religión de la madre, la tierra y la fecundidad, la religión del instinto que nos dirige hacia metas difícilmente explicables por los propios seres que aspiran a ellas y que buscan un refugio apaciguador en el regazo de la diosa-madre (Demeter todavía y no Hera o, menos aún, Palas Atenea) o en el seno de la tierra nutricia de la que hemos salido y que es, como la luna, uno de los símbolos del seno materno. Considero que tal vez no sea inoportuno, por tanto, aducir en apoyo de esta convicción mía la relativa semejanza que existe entre la signografía y la ambientación de algunos de los dibujos de Lorca y las imágenes de los dioses maternos y subterráneos de la cerámica ática de los siglos VI y V que estudió Claude Bérard en su insustituible *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*¹, en los que se redescubre un mundo enteramente diferente del de las claridades olímpicas, pero más afinado posiblemente en el inconsciente colectivo de nuestra especie y también en el individual del propio poeta y de otros muchos seres humanos. El catolicismo ambivalente de Lorca, con su fe relativa y sus rebeldías ocasionales, parece hacerse más íntimo y menos polémico que en su «Oda al santísimo sacramento del altar», en sus alusiones a la Diosa-Madre, convertida en «Nuestra Señora la Virgen de los Siete Dolores» en uno de sus más enternecedores dibujos. Materna es también su identificación intuitiva y cordial con un mundo exclusiva o predominantemente femenino en la casi totalidad de la obra dramática, un mundo en el que puede haber una alada gracilidad o una ternura nostálgica, pero también sangre inocente y lágrimas inútiles, vertida la primera y causadas las segundas siempre en honor a los dioses solares del principio paterno y jamás, aunque existan las ménadas, en honor a las diosas lunares o sumergidas del principio materno.

El segundo condicionamiento humano de Lorca que se trasparenta en sus dibujos es su disociación interior. «El hombre de las dos caras», viejo arquetipo del inconsciente colectivo, es una de las imágenes que más lo atraen, aunque en su caso concreto uno de los dos rostros haya sido sustituido casi siempre por una máscara. Ello indica que su inconsciente y sus pulsiones instintivas se proponían simultáneamente como metas altamente deseables amplios bloques de solicitaciones no sólo inconciliables, sino contradictorias, y que su entrega simultánea o alternativa a ambos bloques tenía que producirle necesariamente fuertes sentimientos de culpabilidad y las subsiguientes tensiones y polarizaciones que semejante situación suele acarrear. Lorca vivió así en vida su propio infierno muy a menudo, pero disfrutó también de su propio cielo —creación, amor, amistad, encuentro con lo absoluto— en más de una ocasión. En un ser humano, desprotegido como todos nosotros, que se nos entrega apenas velado tanto en su poesía como en su pintura. Ese es el Lorca verdadero y no el de la leyenda fácil que desconoce las dolorosas y creadoras complejidades de los estratos más profundos de su inconsciente.

2.— Una única exposición de la que apenas se habla

A principios de siglo vivía en Barcelona el anticuario y galerista Pere Dalmau, nacido en Manresa y hombre generoso, desinteresado y de enorme sensibilidad artística al que sus amigos, en atención a su baja estatura, habían bautizado cariñosamente con el nombre de «el gnomo». Tenía instalados sus locales en la Portaferrisa, en el corazón de la vieja Barcelona,

¹ Institut suisse de Roma. Biblioteca helvética romana. Librairie Droz, S. A. Ginebra.

y se hallaba más interesado en difundir el arte vanguardista y la cultura viva en círculos cada vez más amplios, que en enriquecerse con su entonces modesto negocio. Para abrir los nuevos caminos organizó en Barcelona en 1912 una exposición de la más depurada vanguardia de la Escuela de París. Figuraban en la misma Marcel Duchamp, Juan Gris, Gleizes, Leger, Metzinger y varios otros impactantes pintores. Poco después hizo frecuentes viajes a París durante la primera guerra europea y adquirió varios de Picasso, Braque y Matisse, que fueron exhibidos y vendidos en la Ciudad Condal entre 1915 y 1918. En este último año presentó asimismo en su galería la primera exposición individual de Joan Miró.

La semilla sembrada por Dalmau fructificó lentamente en los dos decenios siguientes y fue recogida después de la guerra civil por Joan-Josep Tharrats, quién en 1948 fundó el grupo Dau-al-Set y comenzó a editar e imprimir la revista del mismo nombre, iniciativas ambas que afianzaron una segunda renovación que en una u otra forma todavía perdura. Medios los años veinte el prestigio de Dalmau, que se había ratificado con una segunda y más completa exposición de la vanguardia francesa en 1920 y con otra de Picabia en 1922, era ya muy grande en Barcelona, en donde el diminuto y bondadoso anticuario se había convertido, en unión de Eugenio d'Ors y de Sebastián Gasch, en uno de los pontífices del arte nuevo. Exponer en Dalmau era un honor codiciado por todos los artistas de vanguardia, pero le estaba reservado tan sólo a los más eminentes. A pesar de ello en 1927 Federico García Lorca, enteramente desconocido entonces como dibujante, expuso por invitación del propio Dalmau en su famosa galería de la Portaferrisa una colección de 24 dibujos coloreados, de los que vendió cuatro. En el recién aparecido primer volumen de su concienzuda biografía de Lorca, da Gibson los títulos de los 24 dibujos expuestos y les sigue la pista, pero tan sólo nueve han podido ser ahora identificados².

La historia de la exposición y de su preparación y repercusión es breve. Un buen día Salvador Dalí, unido a Lorca por una amistad íntima desde los días de la Residencia de Estudiantes, se lo presentó a Sebastián Gasch y ambos congeniaron inmediatamente. Lorca le mostró al crítico sus dibujos y éste decidió que deberían ser expuestos sin dilación. Era un momento importante en la vida de Lorca porque acababa de recibir el primer ejemplar de *Canciones*, uno de sus más saltarines libros de poemas e iba a estrenar en el Teatro Goya, de Barcelona, su obra *Mariana Pineda*. Eduardo Marquina le había estado pidiendo desde mediados de 1926 a Margarita Xirgu, la actriz más admirada en aquellos años que incluyese en su repertorio el drama en verso del joven poeta, pero tuvo que esperar la respuesta afirmativa durante varios meses. Se la dio por fin, según recuerda Gibson, el día del estreno clamoroso de *La ermita, la fuente y el río*, de Marquina, en el Teatro Fontalba, de Madrid, en febrero de 1927. Poco más tarde Margarita presentó la famosa obra de Marquina el 20 de Mayo en el Teatro Goya, de Barcelona. A continuación se estrenó en ese mismo teatro *Mariana Pineda* el 24 de Junio y permaneció seis días en el cartel, tal como previamente había sido decidido por el autor y la actriz. Las críticas publicadas en todos los periódicos de Barcelona sobre *Mariana Pineda* fueron en líneas generales favorables, excepto la de *La Vanguardia*, bastante reticente y en la que figuraba un párrafo más bien injusto, pero en el que se daba en la diana al aludir a las sinestesias de Lorca, aunque no tanto en la censura de las mismas:

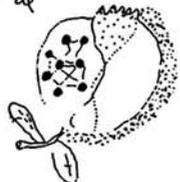
«...Es que el autor, —decía el anónimo crítico, tras haberle reprochado a Lorca una supuesta falta de vigor en la presentación del personaje—, si juzgamos por la muestra, es antes

² Consultar a este respecto Gibson, Ian: «Federico García Lorca. 1. De Fuentevaqueros a Nueva York (1898-1929)», Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona, Buenos Aires, México, D.F. 1985. Vol 1, págs. 481-492 y localícese en el índice analítico otros datos de igual interés sobre la labor de Lorca como dibujante.



A MAURICIO BACARISSE (POETA)

Remando del ATENEO de



Alfredo García Lora (maestro)

Julio Jimenez Paez (maestro)
BATES.

y de sus amigos y
ADMIRADORES

Valentin Alvarez Linares Federico Garcia Lorca (poeta)

Francisco Priol Catena

Julio Linares
Asociación de escritores

Antonio Gallego y Duran

Andrés Priol

Antonio Gual y Cob

José Manuel Serra

José Luis Amigo

un poeta y delicado sentimental, un evocador de luces y colores, que un animador de figuras y un dramaturgo de graves acentos³.

Tanto Dalí, autor de los decorados de *Mariana Pineda*, como Gasch habían dado por descontado el éxito que obtuvo la obra. Ello les hizo pensar en que sería hermoso que el éxito teatral se viese acompañado en los mismo días por el de los dibujos coloreados. Se lo pidieron así a Dalmau, quién aceptó la propuesta y los expuso en su catedral del arte de vanguardia. Desgraciadamente la misma prensa que, salvo la excepción comentada, había acogido con entusiasmo *Mariana Pineda*, no se ocupó de los dibujos. La exposición no fue popular, pero interesó al menos a una minoría ilustrada y sensible.

Tan sólo dos críticas de la exposición aparecieron en las revistas especializadas en temas culturales: una de Sebastián Gasch en *L'amic de les Arts* y otra de Dalí en *La Nova Revista*, pero en ambas se dice poco o nada de los dibujos y se hacen en cambio elogios ditirámicos de su autor y de su intuición y de su soltura y etc. En la única frase en la que Gasch alude a los dibujos, se limita a decir «Equilibrio de líneas, dimensión, relación de tonos». Dalí prefería entre las obras expuestas las que habían surgido directamente del inconsciente de su autor y tenían algunos elementos surrealistas, pero consideraba que las que no procedían de dicha fuente pecaban de «decorativismo». Se tiene la impresión de que ambos amigos y promotores de la exposición prefirieron salirse por la tangente, cosa habitual en Dalí, pero inusitada en Gasch. Hay, no obstante, una tercera opinión implícita, dada en una revista más importante por un gran poeta que era en aquel entonces ultraísta y que no había visto la exposición. En el n.º II de la *Revista de Occidente* (último del tomo XVII, correspondiente a septiembre de 1927) publicó Gerardo Diego una enjundiosa nota titulada «Federico García Lorca: *Canciones*», en la que se hacía una crítica tan justa como cordial sobre dicho libro de poesía, estrene una obra de teatro y realice una exposición. Dice que lo único que conoce de sus dibujos son los títulos y tras llamarle «dibujante gitano-catalán», cita tres de los mismos («Ojo de pez», «Santa Teresita del Santísimo Sacramento» y «Teorema de la copa y de la mandolina») y relaciona a la vaga manera surrealista —más bien, tal vez, ultraísta—, el mundo de los dibujos con ambas tendencias y lo hace a través de una breve pregunta: «¿Conocía el dibujante estos versos de un amigo suyo?»:

Yo, en fiel teorema de volumen rosa
te expondré el caso de la mandolina».

Poco más adelante el recuerdo de la sinestesia lorquiana poesía-pintura-música, unida a la fusión igualmente lorquiana de inocencia y perversidad, serán nombrados de manera esta vez explícita, tras haber hecho Diego una cita de cinco parejas de versos de «Canción del mariquita», pero suprimido el título y las dos primeras y la última de las ocho parejas. Reproduzco la cita truncada y el sagaz comentario.

El mariquita organiza
los bucles de su cabeza.
Por los patios gritan loros,
surtidores y planetas.
El mariquita se adorna
con un jazmín sinvergüenza.

³ Recogido por Gibson en obra citada, págs. 480-81. Tras la cita recuerda Gibson que «El reproche era casi idéntico a otros publicados con ocasión de *El maleficio de la mariposa* en 1920». Ambas citas prueban que la interinfluencia de las diversas artes y las creadoras sinestésias que provocan, no habían sido aceptadas todavía por la sensibilidad de la época.

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas.
El escándalo temblaba
rayado como una cebra...

¿Esto es poesía, es pintura o es música? Todo a la vez y todo aderezado, instrumentado. Con industrias de persona mayor. Con corruptora retórica perversa. Hay que insistir en ésto porque es el mayor elogio y la suprema objeción a la poesía de Lorca. La inocencia, más la perversidad, produce un punto de sabor prohibido y paradisiaco, pero como no tiene la misma edad, esa perversidad y esa inocencia, los poemas no acaban de ponerse de acuerdo consigo mismos»⁴

Los poemas no acaban, en efecto, de ponerse de acuerdo consigo mismos, pero tampoco lo consiguen los dibujos y menos aún el autor de ambos. La disociación interior de Lorca es anterior a sus poemas y a sus dibujos y causa fundamental de que sean tal como son en los aspectos extraartísticos. Diego hizo bien en relacionar dibujo y pintura porque toda la interpretación recién citada es tan válida para los dibujos como para los poemas y para el propio Lorca.

Durante los nueve años que transcurrieron desde la exposición en la Galería Dalmau realizó Lorca un gran número de dibujos que eran cada vez más radiográficos y le regaló muchos de ellos a sus amigos, pero se preocupó escasamente por la difusión de los mismo. Lorca había hecho suyo el espíritu de la tragedia griega y le dio voz española y ambientación andaluza, una ambientación, por tanto, tan esencial y necesaria como la ática. Siguió escribiendo además comedias de profunda ternura y nuevos libros de poemas. Dibujó más que nunca en esos años, pronunció conferencias y dirigió «La barraca». Es imposible saber de dónde sacaba el tiempo, pero no le sobró ninguno para ocuparse de hacer conocer sus dibujos. Muchos de ellos se los regaló a sus amigos, otros se perdieron en avatares imprevisibles y nadie sintió la comezón de volver a estudiarlos o a difundirlos hasta los años cuarenta, trece después de su única exposición y cuatro después de su trágica muerte.

En 1940 José Bergamín, a quien le había sido confiado el manuscrito de *Poeta en Nueva York* y los cuatro dibujos originales (dos en color y dos a línea) que Lorca había realizado para ilustrarlo, hizo editar en Méjico el texto completo y las ilustraciones⁵. De dicha edición casi no llegó a España ningún ejemplar. Para paliar, aunque fuese de manera precaria, esta ausencia, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas dedicó el primer suplemento de *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, a una pequeña selección de *Poeta en Nueva York*, en la que, con prólogo de Joaquín de Entrembasaguas, se incluía también una de las ilustraciones originales, la titulada «Busto de Hombre». ⁶ Por esos mismos años publicó Gregorio Prieto en inglés y sin fecha las breves páginas del primero de sus trabajos lorquianos⁷, en el que figuraban tan sólo nueve reproducciones de otros tantos dibujos: los cuatro ya aparecidos en *Poeta en Nueva York*, otros cuatro de su colección particular y uno publicado antes de la muerte de Lorca⁸.

¹ Págs. 383 y 384 de los citados tomo y nota.

² *Poeta en Nueva York, por Federico García Lorca. Con cuatro dibujos originales. Poema de Antonio Machado. Prólogo de José Bergamín. México. Editorial Séneca. 1940.*

³ *García Lorca. Federico: Poeta en Nueva York (Selección). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1945.*

⁴ Prieto, Gregorio: *García Lorca as a painter. The De la More Press. Londres. Sin fecha.*

⁵ *Incluido por Angel del Río como ilustración a su ensayo «La literatura de hoy: El poeta Federico García Lorca». Revista hispánica moderna. Casa de las Españas. Universidad de Columbia. Nueva York. Año I, n.º 3. Abril, 1935. págs. 174-184.*

En 1949 sucedieron otros tres acontecimientos importantes que hicieron que la obra dibujística de García Lorca comenzase a ser relativamente conocida y más asequible para realizar nuevos estudios sobre la misma. Los dos primeros acontecimientos de dicho año fueron la publicación en alemán⁹ y en francés¹⁰ de un estudio de Jean Gebser, cuyo carácter era predominantemente erudito y psicoanalítico. Incluía un texto de Gebser y una reseña de todos los dibujos de Lorca hasta entonces publicados. La obra se hallaba ilustrada con 13 dibujos de Lorca: once de ellos inéditos y otros dos que habían sido publicados diez años antes de calidad de viñetas en el libro *Poesía de un año*, de Gebser¹¹.

También en 1949 apareció en el mes de Diciembre la monografía de Gregorio Prieto sobre los dibujos de García Lorca¹², con un breve preámbulo y cincuenta dibujos. Eran éstos los nueve del anterior estudio de Prieto, siete de los trece recién publicados por Gebser, quien autorizó gentilmente su inclusión en la nueva obra, y 34 más «cedidos amablemente por Angel Ferrant, José Caballero, Campbell, Hackforth Jones, Juan Guerrero, R. M. Nadal, José Martínez Orozco, Ana María Dalí, Jean Gebser, Margarita Xirgu, Eduardo Monteis, Guillermo de Torre, Manuel Font, Sebastián Gasch y otros amigos del poeta...», según consta en el colofón del citado libro. La espléndida caligrafía de la firma de Lorca, cedida por Margarita Xirgu, la reprodujo Prieto en dos trozos separados como ilustraciones primera y última de su libro. En la primera figura algo más de la mitad de la firma (Federico García) y parte del dibujo. En la última el resto de la firma (Lorca) y la otra mitad del dibujo, pero en este fragmento se perdió en la reproducción la dedicatoria a Margarita Xirgu, imprescindible como elemento compositivo. Por fortuna el diario ABC reprodujo íntegro el dibujo en su importante número lorquiano, en el que se publicaron en 1984 por primera vez los recuperados *Sonetos de Amor*.

Posteriormente aparecieron algunos —no muchos— nuevos estudios sobre los dibujos, entre ellos otro laudable de Prieto,¹³ pero en líneas generales, exceptuados los datos aportados por Gibson en su ya citada biografía, se limitaron a consolidar el interés suscitado por los anteriores. No es muy extensa, como puede verse, la bibliografía sobre los dibujos, pero tuvo la virtud de crear un clima de interés relativamente amplio por Lorca como dibujante.¹⁴

⁹ Gebser, Jean: *Lorca, oder das Reich der Mütter*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, 1949.

¹⁰ *Ibidem*: «Lorca poète-dessinateur» G.L.M. Paris, 1949. Gracias a la amabilidad de Ian Gibson, a quien manifiesto aquí mi agradecimiento, he podido disponer de una fotografía de esta edición enteramente agotada.

¹¹ *Ibidem*: «Gedichte eines Jahres». Ed. Die Rabenpresse. 1936.

¹² Prieto, Gregorio: «Dibujos de García Lorca». Afrodisio Aguado, S.A. Editores-Libreros. Madrid, 1949. En 1955 se publicó una segunda edición.

¹³ «Lorca en Color». Editora Nacional. Madrid, 1977.

¹⁴ Resulta, si se realiza un recuento, que terminado el año 1949 habían sido publicados ya 58 dibujos de Lorca. Eran los siguientes: Una pequeña viñeta en la portada de la edición original del «Primer Romancero gitano» (Revista de Occidente. Madrid, 1928); el publicado por Angel del Río, en Nueva York; los 4 de la edición mejicana de «Poeta en Nueva York»; los cuatro que incluyó Prieto entre los nueve de su texto londinense; uno aparecido en París. (unido a otros ocho ya conocidos) en la edición francesa de «Poeta en Nueva York» (Federico García Lorca: «Le poète à New York, avec l'Ode à Federico García Lorca de Pablo Neruda. Texte espagnol et traduction par Guy Lewis Mano». GLM Paris, 1948); los 13 de Gebser y los 34 que añadió Prieto a 16 de los 24 anteriores en su segunda publicación lorquiana, en Diciembre de 1948. Esta cifra de 58 dibujos de todas las épocas de Lorca, no parece excesiva, pero es superior, no obstante, al número de obras conservadas de la mayor parte de los artistas plásticos que figuran en las grandes historias y diccionarios del arte universal. Terminado el año 49, era, por tanto, posible hacerse una idea bastante exacta de lo que Lorca había sido como dibujante bajo todos los aspectos posibles (especialmente el psicoanalítico y el estrictamente plástico). El hecho de que los dibujos descubiertos posteriormente no hayan hecho varias en lo substancial las opiniones emitidas en 1949, hace verosímil esta opinión.

3. Sencillez y adecuación de los dibujos a la voluntad de expresión de Lorca

Lorca es un pintor sencillo y no pretende hacer ningún alarde. Se trata de dos cualidades a las que se les concede poca importancia en la actualidad. Se han visto tantas cosas en el arte de nuestro siglo, que a ningún pintor le es dado asombrar, pinte lo que pinte, a ningún burgués, pero ello no obsta para que muchos pintores quieran ser a toda costa originales, olvidando que originalidad viene de origen y no de diferenciación truculenta. Lorca es enteramente tradicional en sus dibujos, pero con la originalidad que da toda renovación de una tradición viva y toda reelaboración de los arquetipos del inconsciente colectivo. Con cuanto menor número de elementos exprese un pintor en un cuadro lo que desea expresar, más digna de elogio por su adecuación entre los medios elegidos y los fines propuestos será dicha obra.

No sé si Federico pintó alguna vez algún lienzo, pero si lo hizo no lo ha mostrado públicamente. Tenía, no obstante, el instinto del color y pintó desde su infancia con lápices de colores. Técnicamente, es cierto, hay que considerar esas obras como dibujos, pero no cabe ignorar que todo «dibujo» en el que intervenga el color es en su sentido más amplio, pintura también. Empezaré el análisis por un dibujo sin fechar, que me inclino, a causa de sus connotaciones estilísticas, a considerar como uno de los más antiguos. Es el titulado «Nuestra Señora la Virgen de los Siete Dolores», reproducidos por primera vez en el libro de Prieto del año 49. A diferencia de los dibujos posteriores, en los que las imágenes no ocupan la totalidad del papel, sino que parecen flotar en el aire con su aligera gracilidad, en éste y en algunos otros de dicha época el dibujo se pliega a las convenciones más habituales y la mancha de color ocupa, salvo leves intersticios, la totalidad del papel. Los colores, a los que se mantendrá fiel durante toda su trayectoria, son muy suaves y entonados, pero siempre limpios y sin que se rompa jamás el equilibrio de las tonalidades. Esta voluntad de que los rojos, los amarillos y los azules, tengan la misma altura tonal que los sepías, los violetas, los verdes o los naranjas, dota a sus obras de un equilibrio cromático que resulta apaciguador incluso en obras de composición un tanto tambaleante como la que ahora nos ocupa. Tan sólo los blancos escapan a esta regla general, pero en su tonalidad más alta que la de los colores restantes, interviene no sólo la total reflexión cromática de dicho color, sino el que Lorca lo obtiene, igual que si se tratase de una acuarela, reservando el blanco del papel. El negro figura por imposición del tema en el manto de la Virgen, pero con pequeñas fisuras blancas que evitan así que ese color no absorba la totalidad de la luz.

La composición tiene mucho de infantil. El altarcito de la Virgen no está en una iglesia, sino que tiene de fondo el Monte Calvario, precedido de un pequeño pueblo (cinco casas tan sólo y el anacronismo de una iglesia coronada por una crucecita). El pueblo se tambalea y cae hacia la izquierda, igual que los árboles. Esta composición tambaleante no parece deberse a impericia de adolescente, sino a un deseo de producir una impresión de desmoronamiento parco, poco efectista, pero idónea. Es algo así como un incipiente derrumbamiento del mundo en el momento en que la Virgen tiene clavados en su corazón los siete puñales de sus siete dolores. Este infantilismo de la composición puede ser intencionado, porque el grafismo lineal que figura muy parcamente en la cenefa del manto, en el paño del altar y también en los tejados, para sugerir las tejas, es de notable maestría y posee una melodía calma que se funde en una bien trabada unidad de expresión con los restantes elementos del breve dibujo coloreado.

En otros dibujos de los años iniciales y muy especialmente en uno en el que la firma,

todavía vacilante, prueba su antigüedad, los árboles y los follajes del bosque que sirve de pretexto a la obra están tratados como formas abstractas y dibujados directamente con el color. Se trata de una pintura vanguardista en espíritu y no parece ajena a la lección del cubismo sintético, ni a la de un fauvismo amortiguado. En esta obra, lo mismo que en gran parte de los dibujos más antiguos, no hay grafismo lineal. A partir de 1927 la mezcla de los lápices de colores con el grafismo lineal a plumilla, es frecuente, pero abundan también los dibujos de línea, de trazo finísimo, dotados de una enorme melodía.¹⁵

Como complemento de este apartado sobre las características plásticas de los dibujos lorquianos, analizaré brevemente otros tres de características diferentes: uno reproducido por Gibson¹⁶, que parece un anticipo del pop, otro de carácter inequívocamente surrealista, titulado «Busto de hombre», que figuró en la edición original de *Poeta en Nueva York* y que fue reproducido en los trabajos citados de Entrambasaguas y de Gregorio Prieto y un tercero recuperado en 1985 por el Ayuntamiento de Granada y también relativamente surrealista. El primero data de 1927 y no es precisamente un dibujo, sino una fotografía de fotógrafo callejero, muy de pueblo en la postura un poco cómica que adoptó con irónica ternura el poeta, quién sobrepuso sobre ella un dibujo de línea. La fotografía se la había enviado a Dalí y Gibson la publicó por cortesía de Ana María Dalí. Lorca era aficionado a dibujar, como si tratase de un «comic», globitos que salían de la boca de sus personajes con un mensaje breve. La foto tiene globito y Lorca puso en él: «Hola hijo! Aquí estoy». La fotografía es oval sobre fondo cuadrado neutro. El globito es escapa al blanco superior derecho. En el izquierdo escribió: «Urquinaona!», que era la grata plaza barcelonesa en la que había posadas. Ambos trozos caligráficos tienen una notable importancia compositiva, que se completa en la parte inferior con dos dibujos surrealistas, uno de los cuales auna el espíritu del grafismo picassiano con el hieratismo de la escultura cicládica, en tanto el otro nos hace pensar en una maqueta desgarbada de una máquina inútil, todavía más arbitraria que las de Picabia, pero muy surrealista y sin infiltraciones cubistas. Bajo los pies de Lorca un pequeño pedestal y sobre la cabeza una doble corona de santo. Otro rostro cicládico-picassiano cruza oval y sesgado el centro del cuerpo. Sobre las manos cruzadas un minúsculo pajarillo. Un dibujo surreal sobre una foto de pueblo nos parece hoy algo más que sabido y que resabido, pero si hubiese sido expuesto en 1957 (30 años después de haber sido realizado), en una de las exposiciones pop de la calle 57, hubiera parecido entonces plenamente actual.

«Busto de Hombre» es un dibujo coloreado que, igual que los otros tres de la edición mejicana de *Poeta en Nueva York*, es casi seguro que fue pintado en 1929 o 1930. Los colores son tan entonados como en el inicialmente recordado, pero no los aplica con trazos contiguos en la totalidad de cada superficie, sino sueltos, como un enriquecimiento del gra-

¹⁵ Cuando me refiero a la melodía de la línea no lo hago intentando utilizar una imagen más o menos sugestiva, sino en el sentido técnico que acuñó Guillermo Worringer en su profundización en el espíritu y en la voluntad de forma del goticismo. La melodía de la línea de Lorca no tiene grandes concomitancias con la gótica, pero tampoco la niega enteramente. Cada pintor tiene su propia melodía y su propio ritmo, que son a veces tan inconfundibles como su firma. Todas estas sinestesias entre música y pintura han sido hasta ahora escasamente estudiadas, pero no por ello resultan menos evidentes. El gran pintor gallego Rafael Ubeda está terminando de escribir en estos días su tesis doctoral de Bellas Artes, en la que estudia este tema de las sinestesias y aduce en sus análisis estilísticos multitud de ejemplos, algunos de los cuales (Velázquez, Kandinsky, etc.) saltan a la vista con patencia notoria. Ubeda prefiere, no obstante, hablar de sonoridad de la pintura, más que de melodía de la línea, ya que la sinestesia puede producirse a través de la totalidad de los elementos de la obra, empezando por el color, más «sonoro», a menudo, que el dibujo y no tan sólo en uno de ellos. Yo veo en muchos de los dibujos coloreados de Lorca esos elementos sonoros, pero no me atrevo a tocar aquí más detenidamente ese tema que requeriría una fundamentación teórica bastante extensa que no cabe en estas páginas, pero sí, y muy oportunamente, en una tesis doctoral.

¹⁶ Obra citada, lámina 49, entre pág. 480 y 481.

fismo lineal. El trazo del dibujo se halla más acusado que en obras similares, lo que hace que en medio de los abundantes elementos surrealistas, haya también una intensificación de la expresión. La deformación del rostro favorece la de los elementos arbitrarios que cuelgan de un ojo y de los oídos por medio de trazos espirales. El conjunto del dibujo produce una buscada impresión de angustia y melancolía y parece hallarse sumido en una atmósfera irreal que, tal como suele suceder en el surrealismo de gran altura, acaba por resultar a la postre, más que real. Al fondo hay unos trazos borrosos, frotados, que sugieren un paisaje y que hacen más acusados los enlaces entre irrealidad y superrealidad.

El último dibujo que comentaremos no tiene título, pero es un homenaje «A Mauricio Bacarisse (poeta)», tal como reza en la dedicatoria con letra de Lorca. Debajo escribió «Recuerdo del Ateneo de...», pero la última palabra no se halla escrita, sino pintada. Es una granada de finísimo trazo, bajo la cual añadió «y de sus amigos y admiradores». A continuación firman los once oferentes del homenaje granadino a Bacarisse entre los que, además de Federico, (quien tras su firma añade «poeta» entre paréntesis), figura Francisco García Lorca, quien se identifica como novelista. La datación 1927 es fácil. A la derecha del cuadro figura de pie el homenajeado con su libro de poemas *El esfuerzo*, obra juvenil publicada en 1917. A sus pies aparece el segundo de sus libros de versos: *El paraíso desdeñado*, aparecido diez años después. El tercer libro de poemas de Mauricio (*Mitos*, de 1930) no figura en el dibujo. El homenaje debió celebrarse, por tanto, con motivo de la publicación de *El Paraíso desdeñado*, en 1927, año en el que, tras el éxito de *Mariana Pineda*, había regresado Lorca a Granada. A la izquierda aparece Jesucristo en una barca que se llama *La vida es sueño*. Bajo ella olas esquemáticas y peces con panes. Bajo las olas está escrito «Calderón», como si el dramaturgo tuviese que firmar el nombre del barquichuelo. Tras la mitad izquierda no hay nuevos planos pintados. Tras la mitad de Mauricio, hay un pueblo con una pancarta que dice «Villa de Madrid», ciudad natal de Bacarisse. Madrid tiene tres casas, una iglesia, un edificio inidentificable y un patio andaluz. Todo muy surrealista, por tanto, pero de ello nos ocuparemos en nuestro próximo apartado. La composición en doble diagonal es muy clásica. No olvidemos a este respecto que el vanguardismo ponderado de Federico fue siempre compatible con su tradicionalismo profundo y en renovación permanente. El dibujo delgadísimo posee un extraña flotabilidad, que compensa en su exacto punto de equilibrio el aplomo de la composición. El Ayuntamiento de Granada, que adquirió el recién comentado dibujo en 1984, lo ha depositado en el Archivo histórico de la Ciudad, en espera del día próximo en que sea inaugurada, en la Huerta de San Vicente, comprada asimismo por la municipalidad granadina, la «Casa Museo Federico García Lorca». En las navidades 1985-86 el citado Ayuntamiento utilizó para sus felicitaciones una reproducción de dicho dibujo a línea. Es una idea laudable esa de felicitar con obras inéditas de autores de nuestro siglo. Se contribuye así simultáneamente a difundir el arte reciente, a aumentar la información sobre maestros de los que se desconocen todavía muchas de sus obras y a romper la monotonía y la repetición de firmas y obras, frecuente en las felicitaciones navideñas.

4.— La creadora y dolorida complejidad

Nos hemos ocupado en el apartado anterior tan sólo de los valores estrictamente plásticos que se dan en los dibujos de García Lorca, pero es indudable que la importancia de una obra de arte no se limita a este tipo de valores, sino que hay otros muchos que pueden tener de una manera absoluta o en relación, tan sólo, con algún espectador en concreto, una importancia mayor que los anteriores. Respecto a los relativos, basta un ejemplo: El retrato de la Emperatriz Isabel es, desde el punto de vista pictórico, una de las obras más importan-

tes de Ticiano, pero para el Emperador Carlos V, cuando ya viudo se lo llevó consigo a su retiro de Yuste, los valores afectivos eran mucho más importantes.

Respecto a los valores que no se limitan a un solo espectador, sino que interesan a todos los avezados, cabe subrayar los de adecuación al espíritu de la época y la cultura a la que pertenece el realizador de la obra, los documentales y —entre otros muchos posibles— los de un desvelamiento oscuro de inconsciente individual del autor o de un contacto creador con el inconsciente colectivo. Este último tipo de valores tiene una importancia especial en la pintura y el dibujo surrealistas y es altísimo en el caso de Lorca. Se da además en él la particularidad de que su descenso hasta los hontanares más profundos del inconsciente colectivo y su encuentro más conturbador con el suyo tradicional, no son detectables tan sólo en su obra surrealista, sino también, aunque de manera menos marcada, en la de etapas anteriores. Un proceso paralelo acaece en la poesía y en la obra dramática. Es un hecho lógico, porque todo autor profundamente preocupado (obsesionado, a veces, en el caso de Lorca) por una sensación o una vivencia nebulosa que no le es posible enfocar dentro de sí mismo con precisión, tiene que dejarla aflorar en todo cuanto crea de una manera inicialmente inconsciente, pero con la posibilidad ulterior de tomar conciencia de esa vivencia a través de su propia obra. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la información psicoanalítica era mucho menor antes de 1936 que en nuestros días y que, aunque se habían publicado ya en España la casi totalidad de las obras de Freud y varias de otros eminentes psicoanalistas de los años heroicos del psicoanálisis, faltaba bastante todavía para que ese amplio complejo de ideas y de desvelamientos se hubiese integrado de una manera viva en la unidad de nuestro corpus cultural. Lorca se hallaba, por tanto, más perdido que nosotros entre sus complejos y sus vivencias incomprendidas, pero es muy posible que haya llegado a descifrar parcialmente esa «zona oscura» y que sus dibujos sean uno de los testimonios de su búsqueda crepuscular de claridades entrevistas en sus sueños nocturnos o a través de las fantasías de su contradictoria y creadora vigilia.

A pesar de la importancia del tema, se ha escrito un solo estudio psicoanalítico sobre los dibujos de Lorca. Es el ya antes citado de Gebser, cuya edición alemana (*Lorca o el Reino de la Madre*) tiene un título totalmente coherente, cosa que no acaece en la edición francesa (*Lorca poeta-dibujante*), lamentablemente equívoca en ese aspecto. Tras una parte general, que ocupa aproximadamente algo más de un tercio del estudio, analiza Gebser en el resto de su breve trabajo todos los ímbolos del rico inconsciente lorquiano que pudo detectar en los trece dibujos reproducidos. Tal como sucede siempre que un lector especialmente interesado en un tema lee un estudio relacionado con el mismo, es lo habitual, incluso si se trata de un trabajo tan excelente como el que ahora nos ocupa, que el hipotético estudioso coincida en unas cosas con el autor y en otras no. Así me sucede a mí. Coincidiendo con la mayor parte de las interpretaciones y sugerencias de Gebser, pero discrepo parcialmente de algunas otras. No vale la pena, no obstante, que señale ni mis abundantes coincidencias, ni mis escasas discrepancias. En lo que coincido con Gebser vale más acudir directamente a su investigación. En lo que discrepo, la discrepancia es pequeña y no vale la pena señalarla. Analizaré, no obstante, uno de los dibujos de Gebser. Mi interpretación parte de supuestos diferentes, pero no por ello considero que carezca la suya de validez. Los restantes dibujos que analizaré a continuación no han sido, que yo sepa, analizados nunca hasta ahora desde el punto de vista simbólico, tan importante por lo menos en el caso de Lorca como el estrictamente plástico.

La obra elegida entre las inéditas publicadas por Gebser es la n.º 10, en la pág. 27, y se titula «Rostro con forma de corazón». Es un breve dibujo a línea, casi una viñeta. El rostro tiene un solo ojo (el derecho) y se inclina hacia la izquierda. Del lado izquierdo del ojo

único penden cinco pequeños trazos ondulantes. El óvalo del rostro está compuesto por dos flechas que salen de la barbilla y apuntan hacia lo alto. Unas gotas de lluvia o, más bien, lágrimas, caen sobre el rostro sin frente y sin línea superior delimitatoria. Hay otras ocho flechas más, dos de las cuales, enlazadas exactamente igual, por lo menos, en otros cuatro dibujos de Lorca y en los emplazamientos menos marginales, muy a menudo. Es una almendra aplastada con dos leves trazos curvos que la compartimenta y que alude a una retina también aplastada. La boca es igualmente absurda y parece una habichuela. En una primera visión un dibujo así puede resultar banal o sin sentido, pero convertirse, si se lo contempla con más atención, en incipientemente desasosegante. Un psicoanalista podría descubrir tal vez mucho más. Yo me limitaré a un recuerdo de los símbolos más trasparentes. La fecha de realización fue probablemente, según Gebser, el año de la muerte del poeta.

«La cara es —según la sabiduría popular— el espejo del alma». Psicoanalistas actuales, postfreudianos, tienden a corroborar la opinión popular. Es posible que sea en efecto así y que si mientras nos habla se mira atentamente los ojos de un interlocutor no sea posible que nos engañe. El problema está en que por timidez o por discreción, casi nadie mira atenta y calmadamente de manera continuada a los ojos de la persona con la que dialoga. Aceptado que el rostro es un espejo: ¿Qué es la máscara o qué es el doble rostro de Jano o el doble, triple o incluso cuádruple rostro de los personajes de algunos pintores de nuestro siglo? ¿Resulta factible en la obra de arte diferenciar el rostro de la máscara? ¿Es verdadera la interpretación ritual de los etnólogos de que la máscara de los «primitivos» de ayer y de hoy tiende a ocultar por pudor una transformación? En el dibujo -viñeta que nos ocupa hay, a pesar de la economía de medios, una profunda tristeza, pero no sabemos si es en realidad un rostro o una máscara, pero salta a la vista que tiene forma de corazón.

Los grandes símbolos son a menudo ambiguos y se hallan además frecuentemente polarizados en el inconsciente colectivo. Hasta los niños saben que el corazón es el símbolo del amor y también, aunque menos profundamente, el de la valentía. Además —aquí empiezan las polaridades— la bondad se oponenta en el corazón, pero la maldad tiene también allí su aposento (Para la sabiduría popular, siempre próxima al inconsciente colectivo, el corazón no podrá ser jamás simplemente un músculo). Otra bipolaridad más complicada es la solar-lunar. Puede ser el corazón una especie de abreviatura del sol, símbolo del arquetipo paterno, de Dios, de los grandes conductores de masas y de todo cuanto en una u otra forma nos gobierna, nos orienta con justicia o nos fastidia con su fulgor y sus órdenes, pero es también símbolo de la caverna cerrada sobre ella misma, de la Diosa-Madre, de la fecundidad nocturna y húmeda, de la luna y de todo cuanto nos acoge, acepta y protege sin jamás rechazarnos. Hay además en la viñeta una lluvia maternal o unas lágrimas sobre el rostro cegado o semicegado. Alguien —tal vez el propio Lorca o su arquetipo materno— llora por alguien —por el propio Lorca o por la madre incomprendida tal vez—.

En el dibujo hay además flechas, muchas flechas, diez nada menos. Que la flecha simboliza los rayos del sol, los rayos que nos queman y pueden cegarnos, era algo que en Atenas se sabía desde antes de que Edipo se cegase con los pasadores de la hebilla que arrancó del vestido de su madre-esposa Yocasta recién ahorcada. El simbolismo fálico del ojo, igual que el del pie, y también la equivalencia entre castración y ceguera, son otros lugares comunes en la instrucción actual. Fálica es asimismo la nariz y más aún si la forman dos flechas. La boca es todavía más polivalente que el corazón, pero no creo que en el dibujo simbolice al «logos» o al fuego heracliteo o al principio y el fin de cada ciclo del Universo, sino que tiene por misión acentuar la sensación de tristeza y hacerla más íntima, más sencilla, más lorquiana en suma. Es una tristeza aceptante, una tristeza en la que la rebelión o el ataque acaban siempre por dirigirse contra la otra mitad de uno mismo. No cabe olvidar este res-

pecto que el «Rostro en forma de corazón» es coetáneo de los «Sonetos de Amor», de esos conmovedores sonetos que tan solo eran oscuros en su búsqueda de cueva, de regazo, de luz lunar, de acogimiento, de amor...

¿Qué conclusiones puede sacarse del análisis de tantas confesiones inconscientes y contrapuestas como las que se agolpan en las pequeñas dimensiones de ese aparentemente banal dibujo a línea? Lorca tenía contra toda razón, bajo la férula de un superego cruel que le fue introyectado en su infancia, un profundo sentimiento o complejo de culpabilidad y una concomitante necesidad de autocastigo. No se castra como Orígenes, ni se ciega —símbolo de la castración— como Edipo, pero su inconsciente confiesa tenerlo en éste y en otros varios dibujos y a manos —flechas en la viñeta— del omnipotente principio paterno. Su tristeza lo invade y llega a no saber si su ser verdadero es el que tiende a hallarse en íntima consonancia con su instinto o la máscara en que su rostro se convierte durante su toma de conciencia. La preferencia edípica por la madre es asimismo detectable. Al fin y al cabo la lluvia que lo consuela es lunar y materna, pero las flechas cegadoras son solares y patriarcales.

Otros tres dibujos servirán de complemento a este análisis de arquetipos y símbolos: la caligrafía de su propia firma que le regaló Lorca a Margarita Xirgu en 1927 y que es una de las poquísimas que se han pintado en la total historia de la pintura española, otro a línea, reproducido por Prieto en su libro del año 49, y el del homenaje a Mauricio Bacarisse, ya antes estudiado en su contexto plástico, pero no en el simbólico. En la caligrafía de la firma ocupa ésta la casi totalidad de la superficie. Va de lado a lado en la parte inferior del papel, pero las tres iniciales suben con airoísima delgadez hasta casi el límite superior. Parcialmente enmarcado por el segundo apellido, aparece en el extremo derecho un dibujo de grafía sencilla. En el ángulo superior derecho una línea de letra pequeña con la dedicatoria: «A Margarita Xirgu. Barcelona». Debajo una luna en cuarto creciente con un ojo y unas cejas en su centro. Bajo la palabra Lorca otra luna, acostada con las puntas hacia arriba. No se halla dibujada a línea como la superior, sino construída con una aglomeración de puntos que la hacen más densa, más compacta, más terrosa. En la palabra Federico hay una F tan esbelta y ascendente como la G de García y la L de Lorca y un trazo curvo que la cruza desde el ángulo inferior izquierdo hasta el espacio existente entre la primera y la segunda e. Ese trazo lo mismo puede aludir a la d que falta, que a una segunda f que pone así un mayor énfasis en la primera letra del nombre de pila. Desde el extremo superior de la F y la L, parten dos lianas finísimas de ritmo ondulante, terminadas en dos flores vueltas hacia abajo. Desde el ojo de la luna superior cae a lo largo de toda la parte derecha del dibujo una lluvia de lágrimas que es recogida por la concavidad de la luna inferior, subterránea y enterrada con sus ángulos hacia arriba. Las flores boca abajo lloran también, pero muy poco y sin que lleguen a tocar los dos primeros vocablos de la firma, sobre los que se hallan y de cuyas altas iniciales parten sus tallos. La interpretación psicoanalítica de estos símbolos en función de los arquetipos a los que hacen referencia es posiblemente la siguiente: Lorca vive en el mundo de las sombras, en el de la Diosa madre, en el de los misterios de las diosas subterráneas (de Demeter y Perséfone) de Eleusis. Hay momentos en los que quiere ascender hasta la luz solar, eso por lo que las tres iniciales de su nombre y sus dos apellidos se yerguen hacia lo alto, pero de ellas penden lianas de las que cuelgan flores abiertas sobre la tierra y de las que caen gotas de agua o lágrimas que la fecundan. El inconsciente de Lorca —la mitad masculina del mismo— quiere fecundar al arquetipo materno —no precisamente a Demeter, pero sí, tal vez a Perséfone—. En la mitad derecha la relación se invierte. La mitad femenina del inconsciente de Lorca quiere ser fecundada también, pero no por el principio paterno, sino por el materno. La luna inferior, subterránea y ausente de línea delimitatoria simboliza el inconsciente de Lorca —de su «ánima» al menos— que recibe en

su concavidad abierta bajo tierra hacia arriba el consuelo y la lluvia de la luna superior, símbolo del arquetipo materno. Es un anhelo oscuro que colma el mundo subterráneo y se esconde en las entrañas del inconsciente, sin necesidad de que la conciencia se aperciba de lo que allí acaece. A causa de ello puede ser todavía más peligroso que todo lo que aflora a la luz. El superego, en el que hay también elementos inconscientes introyectados en la primera infancia, se toma el desquite torturando al poeta con unos remordimientos inconscientes que pueden generar actos autodestructivos o provocar otros menos peligrosos remordimientos conscientes.

El dibujo recogido por Prieto (sin título) es en mi opinión una burla de todos los poderes constituidos, burla inconsciente, sin duda, pero no por ello menos profunda. Prieto en la página de enfrente hace una pequeña descripción que hubiera podido servir de título si la intención inconsciente no hubiera sido agriamente «festiva». Dice así: «La muerte recorriendo los jardines empedrados del ensueño» El jardín existe y se halla empedrado, pero a la muerte no se la ve por ninguna parte. Sobre una esquina de un jardincito andaluz, con su tiesto y todo, penetra un personaje de piernas carnosas, desde cuyo vientre emerge hacia arriba la mitad superior del cuerpo de otro personaje. Todos los incipientemente nerviosos grafismos que delimitan o atraviesan los cuerpos de ambos personajes se hallan tan intrincados los unos con los otros que no se sabe, a veces, a cual pertenecen. De la cabeza del personaje inferior surgen seis líneas arrugadas, cada una de las cuales termina en una mano. De otras partes del cuerpo de ese personaje o de sus líneas delimitatorias surgen otras cinco manos. Una de ellas es grande, bastota y fea, otra es desgarrada y las nueve restantes ridículas, deformes, minúsculas. A la mayor parte de las pequeñas les faltan uno o dos dedos. Los pies —símbolo fálico— tienen también un dedo de menos. Una de las dos manos grandes sostiene una flor. En la otra hay otra flor que tiene en su tallo un ojo en forma de almendra, con pupila redonda. Los ojos del personaje inferior están vacíos. Los del superior cerrados y sin cuencas tal vez. El único ojo apto para la visión es el que acompaña a la flor. La flor, símbolo mortuorio y símbolo, también, de la belleza fugaz, es la única vidente. Las manos, símbolo del poder del pater familias y de la potente virilidad, pueden multiplicarse todo cuanto se quiera, porque ni tienen en su ridiculez la posibilidad de asir nada, ni hay unos ojos que las guíen cuando se disponen a apoderarse del mundo. En el dibujo, incluso las flores se les escapan y parecen caerse de las dos manos más fortachonas. La conclusiones son obvias. Para mayor claridad sobre el rostro el «macho» invidente y lleno de manos inválidas, Lorca ha dibujado un extraño y desagradable escorpión, símbolo del envilecimiento, de la cópula, de la muerte y de la deslealtad. Toda autoridad solar es objeto de burla y la destrucción y la inoperancia se convierten en fruto último de la misma.

El dibujo del homenaje a Bacarisse lo hemos descrito en el anterior apartado. Lorca dibuja en él peces bajo la barca, peces que llevan panes en sus bocas. El tema del pez es recurrente en Lorca, pero se hallan a menudo fuera de su elemento. Aquí, entre las aguas, están inmersos en el seno materno, que el mar simboliza, igual que la cueva, y parecen querer ofrecerle a Jesucristo el pan que llevan en su boca. A ello hay que añadir las connotaciones fálicas del pez y su escurridiza capacidad de movimiento hacia lo alto, pero también hacia abajo, aunque esto último se lo recuerde menos en la «lógica analógica» del inconsciente. La barca —y Cristo está erguido en ella— tiene por su propia forma connotaciones materna en el entrecruzamiento de los símbolos. La figura de Cristo está tratada, lo mismo que la de San José en otro dibujo, con gran familiaridad, pero sin que quepa hablar de irreverencia. El pan es uno de los símbolos más complejos en el inconsciente colectivo, pero el cristianismo ha recubierto las antiguas significaciones turbiamente confusas con un nuevo sentido. El pan pasa a convertirse en la vida misma, en el cuerpo de Cristo, fuente de salvación.

Al pez le sucede lo mismo y se enriquece con una significación cristológica. La barca asimismo deja de ser tan sólo cuna o matriz y puede convertirse en símbolo de la travesía hacia una tierra mejor. El arquetipo del salvador, simbolizado por el propio Cristo en el dibujo se halla en las interpretaciones de Daco profundamente ligado al del Salvador.¹⁷ La coherencia del dibujo de Lorca es, por tanto, total y resulta más evidente todavía si se recuerdan el interés ambivalente que el poeta sentía por la Eucaristía y su dramática «Oda al Santísimo Sacramento del Altar». Para mayor abundancia dibuja una granada en sustitución del nombre de la ciudad. La granada había surgido de la sangre de Dionisos en el mito griego. Dionisos era en un mundo de diosas subterráneo el casi único redentor: de un vino que en la Eucaristía se convierte en la sangre de Cristo y que confirma, tras el bautismo, la confianza en la salvación. La significación general del dibujo me parece cristológica, pero la luna en cuarto creciente flota en el cielo y nos recuerda, lo mismo que el mar, que la Diosa-Madre ocupa siempre una plaza importantísima en el inconsciente de Lorca.

La complejidad de Lorca lo conducía a ser a un tiempo mismo devoto e irreverente, cristiano y heleno, hombre de las profundidades nocturnas y nostálgico algunas contadas veces de las refulgencias paternas. Todo tenía, no obstante, su límite. A San José lo puede interpretar en un dibujo (el 25 del libro de Prieto del 49) más confianzudamente todavía que a Jesucristo, pero la Virgen María y los dibujos son símbolos de la misma, los realizará con gran ternura y la máxima reverencia. El arquetipo materno es omnipotente, pero sus solicitudes son múltiples y cualquiera de ellas, legibles en algunos de los dibujos analizados y en otros muchos más, aflora continuamente. Lorca no podía realizar dentro de sí mismo esa unidad de los contrarios y de todo lo existente que la granada simboliza. Nació cerca de una ciudad que se llamaba precisamente Granada, pero su fruta simbólica pudiera haberlo sido más bien la manzana de la ciencia del bien y del mal. Encerrado en la cárcel de su propio inconsciente y bajo la férula de su conciencia moral, debió pasar momentos de angustia metafísica y de ansiedad abrasadora, pero realizó una obra, dio y recibió felicidad y creo que, a pesar de sus lancinantes contradicciones, podría haber dicho de sí mismo con la voz de Antonio Machado, que «más que un hombre al uso que sabe su doctrina», era, «en el buen sentido de la palabra, bueno».

Carlos Areán

¹⁷ Ver Daco, Pierre: «Les prodigieuses victoires de la Psychologie moderne». Marabout. Veviers, Segunda edición, 1973. Págs. 219-233.