



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana

Autor: Berroa, Rei

Forma sugerida de citar: Berroa, R. (1989). Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana. *Cuadernos Americanos*, 3(15), 169-198.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año III, núm. 15, (mayo-junio de 1989).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# POESIA Y PINTURA: LA DOBLE MANIFESTACION DE SIMBOLO Y METAFORA EN LA IMAGINACION LORQUIANA

Por *Rei* BERROA  
UNIVERSIDAD GEORGE MASON

*Discurso sin sentido. . .  
Y la inspiración, ¿tendrá ojos o  
será sonámbula?*

Paul Klee, *Diarios*

## 1. *La historia de una vieja amistad*

COMO el nombrar, componer, analizar o describir, también la pintura y la escritura son espejos en los que se refleja el hombre, pues tanto la una como la otra le comprometen en una doble búsqueda: la de la soledad de la palabra o el signo tratando de preñar de sentido al lenguaje, y la del aislamiento del color y de la línea buscando captar la realidad. Escribir y pintar son, pues, formas afines de concebir y expresar lo real, todo lo real.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Desde la *Poética* de Aristóteles, la correlación entre las llamadas "artes hermanas" ha llevado a muchos críticos y filósofos a productivas inquisiciones sobre la función de la palabra, la línea y el color. Sería imposible ofrecer aquí una lista completa de los trabajos en los que se ha abordado este tema, por lo que incluyo unos cuantos estudios recientes en los que el lector podrá encontrar extensa bibliografía: Étienne Souriau, *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, París, Flammarion, 1969, (Hay trad. al español de Margarita Nelken para el Fondo de Cultura Económica de México); Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1969; Ulrich Finke, ed., *French 19th Century Painting and Literature*, New York, Harper & Row, 1972; Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982; Marianna Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel (James, Lawrence and Woolf)*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1985. El único trabajo que se

La correlación entre poesía y pintura —a las que bien cabe el lugar común de "artes hermanas"— ha interesado a filósofos, historiadores y críticos de arte por lo menos desde el siglo sexto antes de Cristo, cuando el lírico griego Simónides de Ceos afirmó, de acuerdo con la información ofrecida por Plutarco, que mientras la pintura no era más que "muda poesía", ésta no era sino "pintura que hablaba".<sup>2</sup> Esta manera de comparar dos formas de expresión artística refiriéndose a una de ellas con los atributos de la otra, creó el espacio para las analogías retóricas entre varias formas artísticas, de manera que llegaron a surgir epígrafes y figuras de lenguaje tales como "poema sinfónico", "pintura armónica" y "escultura rítmica", entre muchos otros.

Más que un simple instrumento para la crítica, esta analogía y la relación concreta entre dos o más formas de arte han sido siempre vistas como una necesidad de la inquietud del artista mismo y como otra manera de enriquecer el acto de creación. Tal fue el caso de las ideas miméticas que proponía Horacio para la poesía (*ut pictura poesis*), de las formas humanas con que Blake representaba sus visiones del universo y del interés que han mostrado muchos pintores modernos (Picasso, Miró, Dalí) por la escultura, la música y la poesía. Víctor Hugo, quien, además de ser el poeta francés romántico por antonomasia fue también —como García Lorca— un pintor perspicaz,<sup>3</sup> tuvo en cuenta esta hermandad de las artes cuando le escribió al escultor francés Froment-Meurice:<sup>4</sup>

Nous sommes frères; la fleur  
Par deux arts peut être faite.  
Le poète est ciseleur,  
Le ciseleur est poète.

ha acercado al tema que aquí tratamos, aunque lo aborda desde una perspectiva muy diferente, es el de David Loughran, *Federico Garcia Lorca: The Poetry of Limits*, London, Tamesis, 1978.

<sup>2</sup> Aunque Plutarco menciona este dicho varias veces en sus *Moralia*, no es sino hasta la sección 346F que alude a Simónides como su autor. (Cf. Plutarco, *Moralia*, vol. 4, Heinemann & Harvard, Loeb Classical Library, 1972, p. 501.) La razón por la que ofrezco aquí esta fuente es sólo prurito de exactitud, pues muchas veces los críticos han mencionado la frase saltándose a la torera a su originador o han querido hacerla pasar como lugar común.

<sup>3</sup> Tan interesado en la caracterización visual como García Lorca, también Víctor Hugo puso en juego la diversidad de su genio creador con poderosos dibujos grotescos. Por medio de ellos, el poeta romántico iba a la caza de la metáfora que mejor expresara "la bête humaine". Cf. Jean-Bertrand Barrère, "Victor Hugo's Interest in the Grotesque in His Poetry and Drawings", en *Finke*, pp. 258-279.

<sup>4</sup> Souriau, *op. cit.*, pp. 7-8.

Este es el conjunto que nos hace entender por qué un poeta con la percepción metafórica de García Lorca daba a conocer sus obsesiones y necesidades poéticas no sólo a través de una escritura peculiar, sino también de una pintura personal.

En un artículo que apareció en *Linguistic Inquiry* en 1970 y fue luego incluido en el libro *Questions de Poétique*, su autor, Roman Jakobson, estudia el arte verbal "visual" de tres pintores: William Blake, Henri Rousseau y Paul Klee.<sup>5</sup> El estudio de Jakobson es una indagación de la función de las palabras en estos tres pintores, que, excluyendo obviamente a Blake, utilizan como primer medio de manifestación estética líneas, colores y formas. El análisis que sigue es una vuelta sobre los pasos de Jakobson, pues aquí se inquiere cuál es la función poética de la línea y la forma en García Lorca, artista que, aunque frecuentemente poseído por los sonidos de la música popular y las líneas de la forma visual, utilizó la palabra escrita como primera fuente para expresar la totalidad de lo real: el mundo de lo interior vivido y el de lo exterior soñado. Tanto el uno como el otro representan cumplidamente la raíz y el follaje del gran árbol de la vida.

## 2. El ojo total de Federico

FEDERICO García Lorca es una *criatura extraordinaria*.<sup>6</sup> Su poesía, enraizada en la vena inagotable del ingenio popular, sigue tan fresca hoy como el primer día en que salió a la calle. Igualmente frescas están aún sus piezas de teatro, sus dibujos, la música recogida y armonizada por él y, sobre todo, su imagen: la de un hombre lozano que va y viene por los caminos del arte con la seguridad del trapecista. A este respecto le escribía a Sebastián Gasch, el codirector de *L'amic de les arts*, autor de un artículo sobre la exposición de Lorca en las Galerías Dalmau de Barcelona:<sup>7</sup> "Me encuentro en

<sup>5</sup> Roman Jakobson, "On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters", en *Linguistic Inquiry* 1 (1970), pp. 3-23.

<sup>6</sup> Jorge Guillén comienza su "Prólogo" a las obras de García Lorca subrayando no el adjetivo "extraordinaria", sino más bien el nombre "criatura". (Cf. Federico García Lorca, *Obras Completas*, 15a. ed., Madrid, Aguilar, 1969, p. xvii.) Excepto que se indique de otra manera, las citas de las obras de Federico provendrán todas de esta fuente y aparecerán en el texto mismo con la abreviatura oc seguida del número de la página.

<sup>7</sup> La exposición se hizo el 25 de junio de 1927, precisamente al día siguiente del estreno de *Mariana Pineda*. El artículo de Gasch, "Una exposición i un decorat", apareció en el número del 31 de julio de 1927 de *L'amic*. Dice allí Gasch: "Los dibujos de García Lorca se dirigen exclusivamente a los puros, a los sencillos, a los que son capaces de sentir sin comprender. A los inefables catadores de la infinita poesía de lo objetos pueriles, anti-

estos momentos con una sensibilidad ya casi física que me lleva a planos donde es difícil tenerse de pie y donde casi se vuela sobre el abismo" (OC, p. 1658).

Si pintar, como ha indicado el crítico norteamericano John Berger, es ampliar y hacer más agudo el significado de nuestro sentido visual,<sup>8</sup> para Federico la tarea básica del poeta es jamás perderle los pasos a este sentido. Cualquiera que se haya acercado, aunque fuera a sólo una de sus múltiples facetas, notará a primera vista la fuerza dramática que su ojo total, que igual se posaba sobre lo tangible como lo fantástico, sabía infundir a cuanto pasaba por el tamiz de su escritura e imaginación. Y para que el maremágnim de la realidad no le fuera a tomar desprevenido, el poeta debía tener siempre sus cinco sentidos avizores: "Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. . . en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturaleza" (OC, p. 67).

Al establecer García Lorca una jerarquía en el orden de percepción de los sentidos, y darle así prioridad a la metáfora visual, hace de la vista el sentido capital para la captación de todo lo que hay o va más allá de lo real:

La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. Aun los más evanescentes poetas ingleses, como Keats, tienen necesidad de dibujar y limitar sus metáforas y figuraciones, y Keats se *salva* por su plasticidad admirable del peligroso mundo poético de las visiones. Después ha de exclamar naturalmente: "Sólo la poesía puede narrar sus (*sic*) sueños." La vista deja que la sombra enturbie el contorno de la imagen que se ha dibujado delante de ella. (OC, p. 68)

artísticos y antitrascendentes: desde la tarjeta postal ilustrada hasta el inmenso lirismo del interior de *La loge de la concierge*, pasando por toda la intensidad patética del cartelón del *bistrot*. Poesía plástica inventada por Jean Cocteau. Nada más justo al referirnos a estos dibujos. Productos de la intuición pura con la inspiración que guía la mano de su mano. Una mano que se entrega. Una mano que deja hacer, que no opone resistencia, que no sabe, no quiere saber a dónde se la conduce. Poesía, mucha poesía. Plástica, pero muy plástica. Equilibrio de líneas, dimensión, relación de tonos". También Dalí le dedica un comentario en el número de septiembre de 1927 de *La Nova Revista*, donde habla del "instinto afrodisíaco y poético de la plástica" de Lorca. (Cf. Antonina Rodrigo, *Lorca-Dalí: Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 137-147).

<sup>8</sup> John Berger, "Problems of Socialist Art", en Lee Baxandall, *Radical Perspectives in the Arts*, Baltimore, Penguin Books, 1972, p. 219.

Los dibujos de García Lorca son, pues, un estudio, en sí mismos, de la perspectiva visual de la que brota la creación tanto del pintor como del poeta. Así, los trabajos de Lorca, el pintor, iluminan algunos de los símbolos y metáforas más eficaces de Lorca, el poeta. Precisamente a causa de esta interrelación creadora, mientras con mayor rigor examinamos sus dibujos y pinturas, más nos adentramos en el conocimiento de su poesía.<sup>9</sup> Estos dibujos, al mismo tiempo, deben ser vistos con el ojo total que les dio la existencia. Es decir, un ojo que reúna en un único aparato crítico y creador la totalidad de los sentidos y de la razón: pupila que se abre para interpretar y explicar —no sólo contemplar pasivamente— la agónica realidad con la que se identifica todo lo humano.

### 3. Alusiones de García Lorca a la pintura

EN la obra de García Lorca hay un constante movimiento, un ir y venir de símbolo y metáfora entre sus dibujos y su obra poética. Este fluir aparece una y otra vez en los textos poéticos, y sus declaraciones al respecto, que se pueden rastrear en sus cartas, son esclarecedoras. Son muchas las ocasiones en las que aflora, definidos sus contornos, la "imaginación dual" o postura pictórico-poética del poeta de Fuente Vaqueros. De todas esas ocasiones escojo dos cartas. La primera, de agosto de 1927; la segunda, del 8 de septiembre de 1928. Las dos fueron escritas a Gasch y en ambas es patente este fluir de lo pictórico a lo poético y viceversa:

Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como ésta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. (OC, p. 1644; el subrayado es mío)

Te mando dibujos. Tú eres la única persona con quien hago esto porque me siento comprendido por ti. Si quieres publica algunos en *L'Amic*. Y desde luego, dime qué te parecen... Yo trabajo con amor en varias cosas de géneros muy distintos. Hago poemas de todas clases. Ya te enviaré. Si te gustan los dibujos dime cuál o cuáles piensas publicar y te mandaré sus poemas correspondientes. (OC, p. 1655; el subrayado es mío)

<sup>9</sup> Otro tanto podríamos decir de Blake, otro poeta-pintor genial. De hecho, un estudio comparativo entre el poeta dramático inglés y la perspectiva dramática de toda la obra pictórica de Lorca sería de gran interés para cualquiera que estuviera interesado en estética comparada.

Después de esta última declaración al director de *L'amic*, Federico no vuelve a hablar de sus dibujos con esta misma preocupación hasta 1936,<sup>10</sup> cuando le escribe a Juan Guerrero Ruiz:

Te envío mis poemas corregidos. . . Te envío [también] tres dibujos. Dalos a su tamaño y bien colocados. Los títulos definitivos van al dorso con lápiz rojo. Da los tres si es posible. . . Los dibujos debes cuidarlos para que, al ser reproducidos, las líneas no pierdan la *emoción* que es lo único que tienen. Deben salir *exactos*. Recomienda esto mucho a los grabadores. (OC, p. 1672)

Anteriormente a esta última carta, sus declaraciones habían sido rápidas, sin pararse en reflexiones o explicaciones que pudieran dar otra dimensión a los dibujos, los cuales, en muchas ocasiones, ilustraban tarjetas postales o cartas dirigidas a Jorge Guillén, Guillermo de Torre y Ana María Dalí. A Guillermo de Torre le habla de unos "dibujos de toro" que está haciendo (OC, p. 1613) y que se desconocen totalmente,<sup>11</sup> mientras que a Guillén le escribe, en febrero de 1927: "Alguna vez puede que yo exprese los extraordinarios dibujos *reales* que sueño. Ahora me faltan muchas cosas" (OC, p. 1616).

Ahora bien, la mayor cantidad de alusiones y reflexiones aparecen en las cartas a Gasch, probablemente por el interés de Federico en que aquél publicara sus dibujos en *L'Amic*.<sup>12</sup> De entre todas re-

<sup>10</sup> ¿Decepción porque *L'amic* no sacó ninguno por esas fechas —ya lo había hecho en números anteriores— o fue simplemente porque poco tiempo después la revista catalana dejara de publicarse?

En otra carta anterior a ésta, fechada en agosto de 1927, Federico le comunica a Gasch su entusiasmo por el artículo que éste acababa de escribir sobre su pintura: "Su artículo me gusta y le doy mis gracias efusivas. Usted ya sabe el extraordinario regocijo que me causa el verme tratado como pintor. Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como ésta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices" (OC, p. 1644).

<sup>11</sup> Tampoco se sabe nada de los dibujos *Ireso sevillano*, *La sirena*, *Cleopatra* y *Pavo real* que menciona en la carta de fines de verano de 1927 (OC, pp. 1657-1658).

<sup>12</sup> Interés que se refleja en la insistencia de Federico. Además de las alusiones ya puestas de relieve a través del trabajo, he aquí otra serie de referencias que he reunido de sus cartas (el número de página alude a las *Obras completas*): "Le llevaré una colección de dibujos míos para que los vea". (p. 1643); "Supongo que habrás recibido los dibujos". (p. 1646); "En cuanto a editar mis dibujos, estoy muy decidido. . . Publicaría casi todos los que te envié y algunos más. Pondría poemas intercalados. . . Tú harás un prólogo o estudio, y procuraríamos que el libro circulase. . . Sería un precioso libro de poemas". (p. 1648); "Quiero editar mis dibujos. ¿No

cojo ésta que refleja una visión espontánea, pero penetrante y definida, de su trabajo plástico.<sup>13</sup>

[Dibujo] *sin tortura ni sueño* (abomino del arte de los sueños), ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, *niño*, cuando los hago. Y me da horror la palabra que tengo que usar para llamarlos. Y me da horror la pintura que llaman *directa*, que no es sino una angustiosa lucha con las formas en las que el pintor sale *siempre* vencido y con la obra *muerta*. En estas abstracciones más veo yo realidad *creada* que se une con la realidad que nos rodea como el reloj concreto se une al concepto de una manera como lapa a la roca. Tienes razón, querido Gasch, hay que unir la abstracción. Es más, yo titularía estos dibujos que recibirás. *dibujos humanísimos*. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón. (OC, p. 1659)

Para García Lorca, pues, el acto de pintar no provenía de un "arranque" de inspiración ni implicaba tampoco una "fiebre" creadora. "No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre", llegó a afirmar en su charla sobre Góngora (OC, p. 75). Al caracterizar la inspiración poética como "palomo herido por un cazador misterioso" (OC, p. 150), Lorca subraya que el poeta que se dispone a escribir un poema busca con todos sus sentidos "cazar" la metáfora precisa.<sup>14</sup> En esta cacería, el poeta descubre no sólo la rela-

te parece? Con un prólogo tuyo". (p. 1650); "Definitivamente, publico mis dibujos". (p. 1652); "Siempre te agradezco los elogios a mis dibujos. Debo publicar un libro". (p. 1654); "Los dibujos que publicáis te quedas tú con ellos. Te los regalo. Y te vas haciendo una colección de pequeñas tonterías". (p. 1655).

<sup>13</sup> Quisiera llamar la atención del lector sobre el paréntesis de la primera oración: "Abomino del arte de los sueños". Esta alusión se refiere, a mi modo de ver, a la técnica superrealista que Federico rechazó siempre y en la cual los sueños, como material poético, pero sobre todo como técnica, tienen un papel fundamental. (Sobre este rechazo véase OC, pp. 1655, 1656, 1658, 1660). Específicamente, en una carta a Gasch de 1928, al comentarle el envío de dos poemas de *Poeta en Nueva York*, "nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico", le advierte a seguidas: "Pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina" (OC, p. 1654).

Una aproximación más completa al asunto la podrá encontrar el lector en Angel del Río, "Introduction" a Federico García Lorca, *Poet in New York*, trad. de Ben Belitt, New York, Grove Press, 1955, pp. ix-xxxix.

<sup>14</sup> En su conferencia sobre la imagen poética en Góngora, Federico compara detalladamente el acto de creación con el de la caza: "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. Un miedo

ción entre los sentidos de las palabras, es decir, su configuración metafórica, sino también su simbolismo, es decir, lo que ellas representan, aquello que prueba su autenticidad. Los ejercicios de pintura de García Lorca, pues, no fueron sino una valiosa y consciente inversión de tiempo y espacio. Por medio de esta inversión, el poeta se propuso "cazar" la metáfora que buscaba para su escritura.

La sección que sigue, que forma el cuerpo de este trabajo, explora las confluencias metafórico-simbólicas de la poesía y la pintura lorquianas. A pesar de que no vamos a hacer una distinción bien delimitada entre símbolo y metáfora a causa de los bordes más bien imprecisos que dividen a ésta de aquél,<sup>15</sup> relacionaremos la metáfora con la poesía (se trata, a fin de cuentas, de una traslación del sentido del signo lingüístico), mientras que nuestra búsqueda del símbolo estará casi del todo limitada por los lindes de los dibujos y, ocasionalmente, de sus piezas teatrales, debido al carácter visual y oral del teatro. Estudiaremos cómo algunos símbolos clave de sus dibujos reflejan sus metáforas poéticas y sacan a flote los paralelos que existen en las dos manifestaciones artísticas. Esto nos va a permitir, para utilizar la terminología de Bajtin, una postura "cronotópica".<sup>16</sup> Esta postura hace posible el establecimiento de un diálogo entre el carácter simultáneo de la pintura con su representación sincrónica (en el espacio del lienzo todo parece acontecer al mismo tiempo) y la acomodación secuencial o diacrónica de una instancia poética en la que una palabra viene inmediatamente después o junto a la otra pero no encima o dentro de la anterior.

inexplicable rumorea en el corazón. . . Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. La luna, redonda como una cuerna de blando metal, suena en el silencio de las ramas últimas. . . Hay que salir" (OC, p. 74).

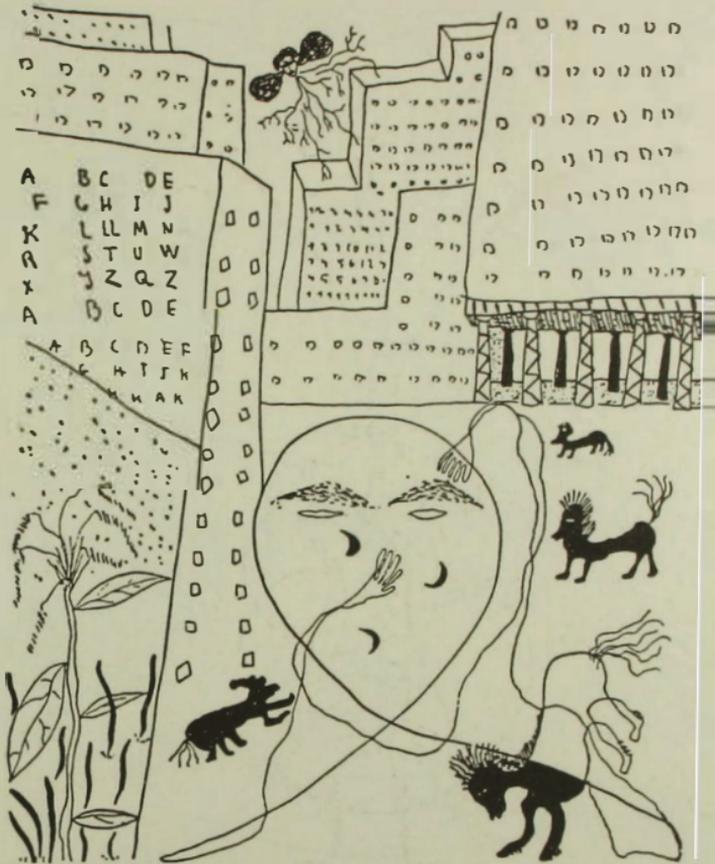
<sup>15</sup> Cf. Juan E. Cirlot, "Introducción", *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969. T. Todorov y O. Ducrot ponen como ejemplo de simbolización la palabra *llama*, que "significa llama, pero también simboliza pasión o deseo vehemente". Este ejemplo pudo muy bien haber servido para ilustrar el concepto de metáfora. (Cf. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1983, p. 124). Al hablar de la metáfora, Gérard Genette parte de la distinción entre lo literal y lo figurativo que hace Dumarsais para llegar luego a una consideración de la "equivalencia" entre los dos términos. Una equivalencia que "representa" en lo simbólico y "es como" en lo metafórico. (Cf. Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, trad. de Alan Sheridan, New York, Columbia University Press, 1982, pp. 103-121).

<sup>16</sup> Cf. Mijail Bajtin, *Épopée et roman*, París, Recherches Internationales, 1973. Un estudio conciso del "cronotopo" ha sido hecho por Roberto Salzano, *Estética e "cronotopo" romanzesco*, Roma, Luciano Lucarini, 1981.

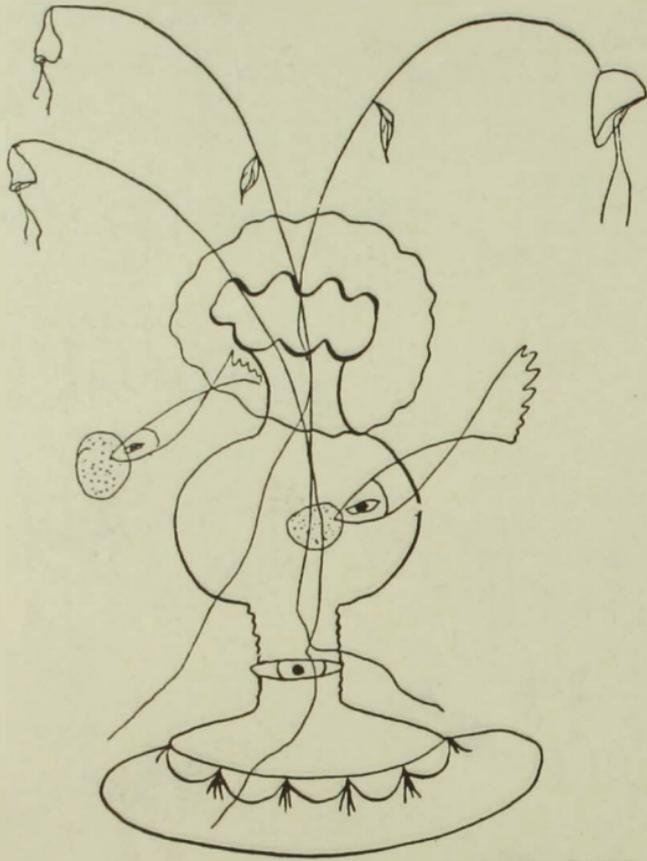


El ángel

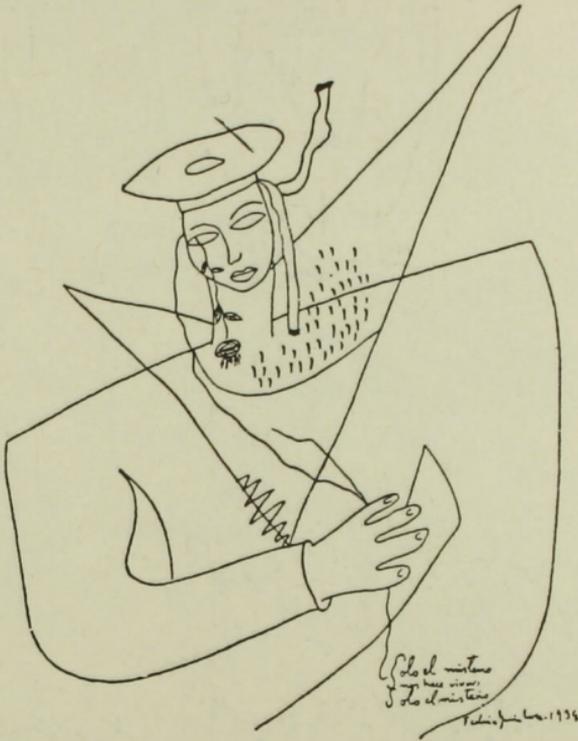




Perspectiva urbana con autorretrato



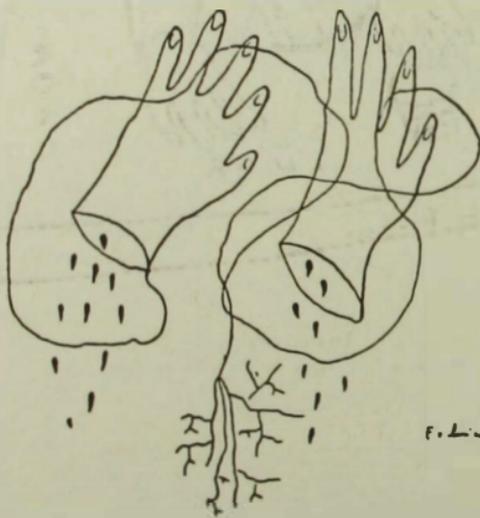
Viñeta II



Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio



Bandolero

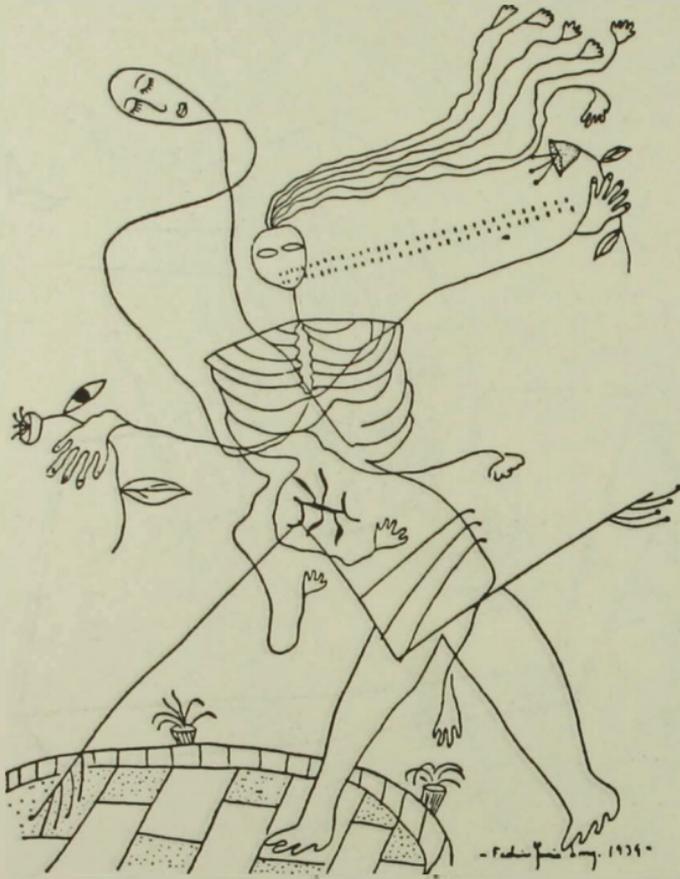


F. de la Cruz

Manos cortadas



Amor novp



Muerte

## 4. Algunos símbolos clave

POR varias razones, relacionar la poesía con la pintura de García Lorca es un proceso complejo. Extraña, por ejemplo, que las constantes metafóricas más poderosas de su poesía no se manifiesten como los símbolos más obvios de su trabajo visual, sino que aparezcan como menos vívidos, como claves tenues para desentrañar el significado de los dibujos. Inversamente, los símbolos visuales más prominentes no se presentan como las piedras angulares de su edificio poético. Esta "oculta" correlación debe ser tenida en cuenta cuando el ojo rastrea lo poético de estos dibujos.

A pesar de que no puede haber términos de comparación entre el grueso de la poesía que nos dejó Federico y el monto de los dibujos conservados, éstos, no obstante, presentan un espléndido caudal de simbolismo debido a que una imagen gráfica puede, en la mayoría de los casos, decir más que el texto lingüístico que la explica o avala. Esto se debe a la intensidad con que la imagen visual trabaja para moverse de la pupila al *ojo total* del que hablaba hace un momento. Al comentar la economía e intensidad de García Lorca, Christoph Eich lo compara con Racine, otro poeta dramático, para lograr hacer ver cómo esa intensidad se obtiene directa e inefablemente al reducir, por economía, los elementos que han de conducir a la emoción deseada. El verso de Racine, tomado por Eich de su *Phèdre* evoca la umbría fresca del bosque en términos cuidadosamente elegidos: "Dieux!, que ne suis-je assise a l'ombre des forêts".<sup>17</sup>

*Manos cortadas*\* ofrece un ejemplo estupendo del ahorro dramático de García Lorca. Con unos pocos trazos, simples pero enérgicos, la pupila pasa del efecto sensorial (los dedos extendidos, las manos solas, la sangre que chorrea) al espiritual: aquél que se percibe con el ojo total, pues al separar las manos del resto del cuerpo,

<sup>17</sup> Citado por Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos, 1958, p. 26. Fíjese, además, que el dramaturgo francés es contemporáneo de Claude Lorrain, fundador de la tradición paisajística europea. Este verso de Racine tiene la misma nostalgia saturniana que refleja el pintor francés en sus obras.

\* El texto entregado por el autor incluye un Apéndice por él preparado donde se reproducen algunas ilustraciones aparecidas en la edición de 1969 de las *Obras Completas* (véase *supra*, nota 6). Por razones de espacio no se publican aquí todas las ilustraciones sugeridas por el autor. Sólo se reproducirán las siguientes figuras, *El ángel* (ilus. 5), *Viñeta* (ilus. 6), *Perspectiva urbana con autorretrato* (ilus. 9), *Viñeta* (ilus. 11), *Sólo el misterio nos hace vivir*. *Sólo el misterio* (ilus. 12), *Manos cortadas* (ilus. 15), *Nostalgia* (ilus. 20), *Amor novo* (ilus. 22). (Nota del Editor).

la amputación de éstas se convierte en símbolo de absoluta destrucción.

García Lorca utiliza en sus dibujos tanto una economía de símbolos como de líneas. Con diferente escenario, pero siempre las mismas, las figuras aparecen una y otra vez ante los ojos del que se asoma al espectáculo del dibujo. Puesto que hemos hecho comparecer ante el lector el símbolo de las manos en el dibujo *Manos cortadas*, vamos a iniciar nuestra pesquisa individual de los símbolos estudiando primero éste y luego otros tres símbolos frecuentados por la doble imaginación lorquiana: los ojos, el pez y el árbol.

#### A. Las manos

Las manos, metáfora de segundo orden en la poesía lorquiana, sobresalen como uno de los símbolos fundamentales de sus dibujos. Generalmente aceptadas como signos del trabajo y la fertilidad,<sup>18</sup> las manos aparecen amputadas en *Manos cortadas*, simbolizando de esta forma la castración del hombre. Esta castración funciona en tres niveles: el político (eliminación de los miembros con que se identifica el trabajo del hombre), el social (interrupción del matrimonio), el individual (cese de la fertilidad).<sup>19</sup> La fuerza dramática de este dibujo encuentra su paralelo en el poema dedicado al martirio de Santa Olalla del libro *Romancero gitano*. En este poema, los pechos —metáfora de la fertilidad— le son amputados a la santa, y sus manos aparecen en la misma postura simbólica del dibujo:

Por el suelo, ya sin norma,  
brincan sus manos cortadas  
que aún pueden cruzarse en tenue  
oración decapitada. (OC, p. 459)

*Muerse* recuerda la entrada del mascarón de *Poeta en Nueva York* en Wall Street (OC, pp. 484-487).<sup>20</sup> Estas figura de la

<sup>18</sup> Véase el término 'mano', en Cirlot, *op. cit.*

<sup>19</sup> Compárese esta imagen gráfica de *Manos cortadas* con el parlamento del Ama en *Doña Rosita la soltera* cuando ésta comenta con la tía la partida del hombre a Tucumán: "coger una espada y cortarle la cabeza y machacársela con dos piedras y cortarle la mano del falso juramento y las mentirosas escrituras de cariño" (OC, p. 1414).

<sup>20</sup> Como se puede notar abajo a la derecha. El dibujo es de 1934; esto es válido señalarlo, pues mucha de la obra dramática de Federico, en la cual la muerte juega un papel importantísimo, había pasado por el escenario

muerte tiene un pie dentro y el otro fuera del enlozado, y hay varias manos que penden o cuelgan tanto de sus costillas como de su cabeza.<sup>21</sup> Son manos sin movimiento, pero ligadas de alguna manera con el resto del "monstruo" que posee piernas humanas, tronco lleno de raíces y estambres, un costillar y dos cabezas: la de la muerte y la de su víctima. Ambas se unen al costillar por dos filamentos que sirven como de cordón umbilical. Esta última cabeza, algo mayor que la de la muerte, tiene los ojos cerrados y por los labios se puede entrever una situación de angustia que no ofrece la figura del monstruo, el cual lleva dos huecos en lugar de ojos y una secuencia de puntos desde el sitio de la boca hasta la mano derecha, lo que puede muy bien interpretarse como expresión del grito que provoca la muerte.<sup>22</sup> Ya en 1918, en su *Libro de poemas*, Federico había escrito unos versos que se corresponden con el gesto de la muerte, tal como aparece en el dibujo:

Todo lo vivo que pasa  
 por las puertas de la muerte  
 va con la cabeza baja  
 y un aire blanco durmiente.  
 Con habla de pensamiento.  
 Son sonidos. . .  
 Tristemente,  
 cubierto con el silencio.  
 que es el manto de la muerte. (OC, p. 189)

Quizás la más notoria es *Bodas de sangre* (1933) que se cierra con la presencia del cuchillo en las manos de la Novia (OC, pp. 1271-1272). El cuchillo como metáfora y símbolo de muerte, tan frecuente en su poesía y obras dramáticas, no hace acto de presencia en los dibujos.

<sup>21</sup> Como nueva Medusa que en vez de serpientes produce manos, el dibujo *Muerte* muestra un total de doce manos: seis salen de la cabeza de la muerte, están privadas de la vida y se mueven con la figura de la persona muerta en la dirección del viento (Nótese que la muerte mantiene una postura de movimiento). Las otras seis manos están dispersas por todo el resto del cuerpo, pero todas salen del costillar. Cuatro muestran cierta flacidez y están conectadas al primer grupo, mientras que las otras dos parecen todavía tener vida. La de la derecha sostiene una ramita truncada con dos hojas y una flor; la de la izquierda sostiene otra ramita que tiene la particularidad de llevar una hoja y un ojo con pupila. (Los ojos de la muerte no tienen pupila, ni tampoco la cabeza de la persona muerta de la que sólo se ven las pestañas).

<sup>22</sup> Mientras en *Poema del cante jondo* "La elipsis de un grito / va de monte / a monte" (OC, p. 298), el grito tiene aquí una expresión lineal, y está también en oposición a la muerte del joven en la escena final de *Así que pasen cinco años* en la cual sólo el eco responde a su voz (OC, p. 1144).

Las manos están presentes en *El ángel*, dibujo demoníaco en el cual Lorca combinó motivos de índole varia. La mano derecha, posada sobre el lado del corazón,<sup>23</sup> tiene la curiosa particularidad de llevar seis dedos, monstruosidad que queda pormenorizada en la cabeza del ángel (de cuyo pelo encrespado salen dos como garfios), en sus costados (de los que desbordan, cubiertas con plumas de faisán, dos alas de horrible proporción que recuerdan los versos del *Romancero gitano*: "Angeles con grandes alas / de navajas de Albacete", (OC, p. 429) y en su mirada (que contrasta enormemente con la apacible imagen que poseen los ángeles en la imaginería popular). Se trata, pues, de una visión caricaturesca, deconstructiva, que se corresponde con la manera demiúrgica con la que el poeta, todo poeta, percibe muchas veces la realidad: Satán es orgullo (plumas de faisán), maldad (cuernos o garfios) y monstruosidad (mano de seis dedos), pero no deja por ello de ser ángel. Además, el ángel puro no se da sino como mezcla de virtud y de vicio. Esta mezcla la encontramos ya en *Libro de poemas*, cuando en los versos de "Prólogo" el joven Lorca pide ayuda a Dios y al mismo tiempo lo amenaza, indicándole que si no acude a su llamado él le entregará su corazón "a un amigo", quien no es otro más que Satanás, "compañero mío en un examen de lujuria" (OC, pp. 240-243).

Las dos manos del poeta se muestran en *Perspectiva urbana con autorretrato* como queriendo cubrir el rostro. Ahora bien, la desproporción es considerable, y las manecitas, como de feto, no logran impedir la cruda realidad que la angustia de la perspectiva urbana produce en el rostro del poeta<sup>24</sup> adornado con tres lunas negras.<sup>25</sup>

Una mano terrible emerge de la base de la columna en *Columna y casa* como símbolo del ser humano atrapado y sumergido contra su deseo en las cosas.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Instantáneamente viene a nuestra mente el Greco cuando se nos figura esta mano al pecho. Además, según Schneider, la mano al pecho simboliza una actitud de sabiduría (cit. por J. E. Cirlot, *op. cit.*).

<sup>24</sup> Experiencia semejante a la que describe el joven poeta Miguel Hernández en su "Silbo de afirmación en la aldea" al dar dicción poética a la impresión que le había causado la ciudad de Madrid cuando llega allí en diciembre de 1931. (Véase *Obra Poética Completa*, Bilbao, Zero, 1978, pp. 199-204).

<sup>25</sup> Parece haber una clara distinción entre la luna blanca y la luna negra en estos dibujos. La luna blanca aparece en *Marinero*, *Payaso llorando* y *Amor novo*. Los tres dibujos están de una u otra forma conectados al amor y al agua. La luna negra, por el contrario, aparece en *Atboca*, *La mujer del abanico* y *Perspectiva*. En estos tres dibujos la luna parece estar vinculada a la idea de dolor y confusión.

<sup>26</sup> Resulta interesante señalar que, entre los egipcios, el término con

En *Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio*, la mano busca el lado del corazón (véase n. 24), asiento del misterio del hombre, mientras que en *Bandolero*, el ser representado ha perdido su mano izquierda (en su lugar asoman dos garfios yertos) y su mano derecha ofrece un aspecto de sequedad total. Más que mano, ésta parece dos trozos de madera incrustados en la carne.

En *Amor novo*, las dos manos, colocadas sobre el plano del que aflora la figura vestida de marinero,<sup>27</sup> ofrecen una evidente nota de protagonismo posesivo. Esto hace que el que observa el dibujo advierta que este "amor nuevo" es sensual por encima de todo. La luna, testigo de los trances importantes de la vida del hombre, tiene una presencia testimonial en este dibujo, como corresponde a la relación luna/amor, tan frecuente en la historia de la literatura.<sup>28</sup>

Las manos adquieren movimiento en *Figura* y la expresión firme que el dibujo transmite es contrapunteada por este juego de las manos que agilizan poéticamente la quietud de la figura. No hay en este dibujo el drama expresado en las manos anteriores, sino gracia, animación y soltura.

Todo esto que vemos mezclado con intensa singularidad en los dibujos reverbera eficazmente en los poemas. En éstos, lo erótico ("llevo el No que me diste, / en la palma de la mano", OC, p. 396) se une con lo trágico ("los muertos están embebidos, devorando sus propias manos", OC, p. 486) y hasta con lo lírico, desde los sueños del joven Lorca de *Libro de poemas* ("Si mis dedos pudieran / deshojar a la luna", OC, p. 199) hasta los del adulto de *Poeta en Nueva York* ("voz mía libertada que me lames las manos", OC, p. 499).

## B. Los ojos

"Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo" (OC, p. 509). Este verso de "Nocturno del hueco" (*Poeta en Nueva York*) adquiere realidad plástica en los dibujos, en los cuales los ojos o le dan

que se designaba a la mano estaba en íntima relación con el de pilar o columna. (Cf. Cirlot, *op. cit.*)

<sup>27</sup> A su vez, la figura *Marinero* no tiene manos; ahora bien, si observamos con cuidado el dibujo, descubrimos dos pilares que sostienen el busto, y si relacionamos esto con lo indicado en la nota anterior, podemos entender mejor la función de estos dos pilares que funcionan como pies y como manos al mismo tiempo. Véase también *Columna y casa* dibujo en el cual es evidente la relación mano = columna.

<sup>28</sup> Estaba presente en *Perspectiva...*, pero era una luna en el sueño del poeta, era "su luna". La ciudad no la tiene, la ha perdido, o tal vez sea la luna la que no quiere a la ciudad, lo cual puede ser la causa de la negrura de esta luna y de la de *Amor novo*.

forma al lienzo arrojando desde arriba un haz de luz, o, al comparcer sin pupilas en el espacio del cuadro, oscurecen del todo las imágenes. Como Plotino, quien decía que el ojo no sería capaz de ver el sol si, en cierta manera, no fuera él mismo un sol, García Lorca hace del ojo una fuente de luz, y como la luz es signo de inteligencia, la acción de ver representa un acto espiritual que simboliza entendimiento. Los ojos con pupila son iluminadores, alumbradores, mientras que aquéllos a los que ésta falta reflejan ignorancia y oscuridad.

En *Symbols of Transformation*, Jung considera al ojo como símbolo del vientre materno y a la pupila como su hija.<sup>29</sup> La interpretación de Jung tiene absoluta validez para la obra de García Lorca, en la cual la mujer sin hijo, o estéril, es una mujer oscura, negra, metafóricamente sin pupila. Si recordamos, además, que el verbo que se utiliza para parir: "alumbrar", "dar luz", comporta la misma idea, podemos aceptar con menos incertidumbre la afirmación de Jung.

Por el modo en que cuello y cabeza están unidos, las líneas de *La careta que cae* graban en el lector que se deja impresionar por ellas el rigor dramático del movimiento. La careta cae del rostro en un ángulo de más o menos treinta grados respecto de la garganta, manteniendo la seria expresión que los enormes ojos de gitano, con sus insinuantes pupilas, quieren comunicar.

En *Pájaro y perro*, el ojo de aquél lanza desde arriba su vivacidad —la misma de su exagerado plumaje— al perro pequeño que mira con atención la sombra o huella del pájaro, cuyo plumaje tiene un evidente parentesco con una cola de perro.

Los ojos de *Bandolero* no esconden el drama de este ser triste que vive a espaldas de la sociedad, pero que es irremediamente parte de ella. En *Rostro con flechas* se delinea una cara hollada con flechas y a la que, al faltarle las pupilas, le falta la iluminación de la vida. Por otro lado, en *Nostalgia* un solo ojo le da al dibujo su aspecto luminoso y las líneas rectas y curvas que atraviesan de arriba abajo o de derecha a izquierda el conjunto reciben el impulso del equilibrio por la redondez de la pupila. *Amor novo* oculta los ojos, pero la luna —testigo de la novedad de tal amor— tiene la forma de un ojo porque, aunque el amor es ciego, está iluminado por los astros. En *Amor*, el dibujo se reduce a sus rasgos esenciales: dos caras, dos bocas unidas (el beso y la palabra son básicas manifestaciones externas de la unión de los amantes) y cuatro ojos: los de ella, con su sombrero de anchas alas, acusan una penetrante ter-

<sup>29</sup> C. G. Jung, *Symbols of Transformation*, 2a. ed. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1967, p. 268.

nura;<sup>30</sup> los de él, que lleva boina de marinero con la inscripción "amor" en sus bordes, muestran una vaga sorpresa.

Una de las composiciones más significativas se presenta con el título *El ojo*. En el centro de ésta se puede descubrir una cara sin forma pero delimitada por dos flechas: una, con las puntas hacia la izquierda, remata la línea del rostro; la segunda, en el centro del rostro, da la impresión de querer sugerir boca y nariz con los sentidos de los que ambas son instrumento. Esta flecha parece venir de la parte baja del dibujo, de unas ramificaciones como raíces. El ojo derecho se ha sustituido con una serie de puntos conectados a un filamento. El ojo izquierdo, que parece ser el originador del título del dibujo, muestra un nudo de hilos derramándose por el contorno superior. Algunos de estos hilos terminan en un conjunto de dendritas que se internan en el laberinto del cerebro. A la derecha del dibujo hay una ventana oscura y entre ésta y el ojo se ha colocado un espejo del que nace un haz de ocho manos, todas conectadas por el mismo trazo.

Este dibujo se puede tomar como una demostración gráfica de la teoría lorquiana de la relación entre la poesía y el sentido de la vista. Curiosamente, sus líneas muestran la misma jerarquía de los sentidos que citábamos al hablar del ojo total de Federico (p. 179): vista, tacto, oído, olfato y gusto. Los tres primeros están relacionados con la parte superior del cuerpo y, por tanto, son considerados sentidos eminentes (también el tacto, puesto que las manos, al brotar del espejo (= ojo) y precisamente por su condición móvil, enriquecen todas las categorías espaciales de los sentidos); los otros dos, el olfato y el gusto, han sido ligados a la parte inferior del cuerpo y, por tanto, son tratados como sentidos menores. El ojo, pintado de manera realista, predomina sobre los órganos de los otros sentidos: la boca, la nariz, las manos, los oídos. El hecho de ofrecer ocho manos frente a un solo ojo, por ejemplo, implica que se necesitan muchas manos para producir el efecto de un solo ojo. La ventana oscura es indicio de que fuera del reino de la vista no hay más que oscuridad y que lo real sólo puede configurarse por medio de la ventana-espejo del ojo. Del mismo modo que nos reconocemos en la imagen reflejada en el espejo, así también el ojo es la primera fuente de que dispone el humano para conocer su interioridad.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> En algunas canciones infantiles el sombrero está asociado al deseo de la mujer de *conseguir sombra* (= marido).

<sup>31</sup> Esta reunión de ojos, manos, espejos, y ramificaciones se puede quizá conectar con "El niño Santon", de *Poeta en Nueva York*. En este poema Lorca ve el reflejo de la sociedad en la vida vacía del muchacho: "Mi dolor sangraba por las tardes / cuando tus manos eran dos muros, / y mi cuerpo rumor de hierba (OC, p. 502).

Un planteamiento semejante al anterior ofrece *Ojo y vilanos*. También este ojo, colocado en medio del dibujo y por encima de un tarro, le da un cierto realismo a la pintura, que, de otro modo, hubiera quedado en un plano de total abstracción.

Estos juegos visuales y la presencia del ojo pasan con alta frecuencia de la pintura a la poesía y al teatro. Así, a la interpelación de la Poncia en *La casa de Bernarda Alba* ("¡Tanto te gusta ese hombre!"), Adela responde: "¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente" (OC, p. 1482). *El maleficio de la mariposa*, la primera obra dramática de Federico, termina con el Curianito preguntándose: "¿Quién me puso estos ojos que no quiero?" (OC, p. 721). En "Los encuentros de un caracol aventurero", la hormiga a quien han maltratado sus compañeras dice, refiriéndose a las estrellas:

Subí al árbol más alto  
que tiene la alameda  
y vi miles de ojos  
dentro de mis tinieblas. (OC, p. 179).

La tensión dramática se agudiza a medida que madura la obra y así, cuando en *Poema del cante jondo* se habla del que cayó muerto en la calle, el narrador señala la imposibilidad de dar luz ("alumbrar") cuando la muerte seca el ojo:

Nadie  
pudo asomarse a sus ojos  
abiertos al duro aire (OC, p. 304)

idea que repite casi idénticamente en "Candil", cuando, al hablar de la lámpara de aceite, la compara con una cigüeña que se asoma a los ojos de la gitana muerta:

Cigüeña incandescente  
pica desde su nido  
a las sombras macizas,  
y se asoma temblando  
a los ojos redondos  
del gitanillo muerto. (OC, p. 326)

Narciso, al enamorarse de sí, pierde los ojos dentro del agua (OC, p. 386) y el poeta ve en los ojos de una muchacha "dos arbolitos locos" (OC, p. 389), motivo que se enlaza con *Marinero* y con

*Sólo el misterio*, en los cuales una rama con hojas y flor salta del ojo izquierdo de la primera figura y del ojo derecho de la segunda. Por último, también por los ojos de la monja gitana "galopan dos caballistas" (OC, p. 433).

Esta presencia ocular, en tono dramático, es motivo destacado en *Poeta en Nueva York*, del cual extraigo esta terna de ejemplos: Hay en los ojos del poeta "criaturas vestidas" (OC, p. 472); el rey de Harlem "arrancaba los ojos a los cocodrilos" con una cuchara (OC, p. 478) y las estatuas "sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes" (OC, p. 504).

### C. El pez

El tercer motivo, obviamente notorio en los dibujos, es el pez<sup>22</sup> que, como símbolo del mar, ofrece un considerable caudal metafórico para la poesía de García Lorca. En los dibujos, el pez está siempre acompañado de una forma redonda, lo cual hace evidente su conexión con la simbología cristiana, en la que el pez, siguiendo la divulgación popular de Jesús como ἰχθύς entre los primeros cristianos,<sup>23</sup> es símbolo de la Eucaristía.

En la segunda *Vineta* y en *Naturaleza muerta*, el pez, cuyos ojos iluminan todo el ámbito del dibujo, proporciona a ambos un armónico matiz de movimiento (no hay que olvidar el carácter lúbrico del pez). En la primera *Vineta*, los peces cuelgan de unos filamentos que, torcidos en la punta, nacen en la panza de la maceta que es precisamente donde se acumula el medio ambiente del pez: el agua.

La conexión entre agua y pez está presente en la imaginación del gitano apaleado de *Poema del cante jondo*, que le pide a la guardia civil caminera:

<sup>22</sup> Conocida la distinción entre *pez* (en el agua) y *pescado* (pez fuera del agua), hablaremos aquí de pez, suponiendo que, aunque creemos que los peces de Federico están fuera del agua, se encuentran vivos porque ellos mismos, representan el agua o la vida, incluso en el caso de *Naturaleza muerta*.

<sup>23</sup> Por su íntima conexión con el agua, el pez fue un símbolo del bautismo cristiano. Incluso llegó a ser en los primeros momentos del cristianismo uno de los símbolos más populares para representar a Cristo. Esto se puede ver en las catacumbas romanas, en las que hay muchas figuras pintadas en las paredes que representan a Jesús en forma de pez. La relación pez/Jesús se dio esencialmente porque las letras que forman la palabra "pez" en griego [ΙΧΘΥΣ] eran las mismas de las iniciales del epígrafe: "Jesús Cristo Salvador Hijo de Dios". Por otro lado, los creyentes eran llamados piscipuli (pececillos). Cf. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York, Harper & Row, 1974, p. 122.

Dadme unos sorbitos de agua.  
 Agua con peces y barcos.  
 Agua, agua, agua, agua. (OC, p. 332)

Esta rica metáfora vital se hace economía simbólica en el dibujo *Flojero*, en el cual el envase o representa una escena con agua, pez y barco o contiene en su interior agua con un pez y un barco. Una metáfora similar se repite en la canción "Caracola":

Mi corazón  
 se llena de agua  
 con pececillos  
 de sombra y plata. (OC, p. 372)

Aquí se añade al símbolo un aire erótico, aire que está evidentemente relacionado con la imagen del pez, en el arte y la cultura, como un poderoso símbolo fálico a causa de su inquieta existencia, su medio acuático, su lubricidad y su extraordinaria capacidad para perpetuar la vida.<sup>34</sup> En otra canción, "Nocturnos de la ventana", en la que encuentran "una niña de agua" muerta en el estanque, lo erótico se asocia con el agua y el pez en estos términos:

De la cabeza a sus muslos  
 un pez la cruza, llamándola. (OC, p. 369)

Una imagen similar a la anterior es usada por el poeta en "La cascada infiel" de *Romancero gitano*:

Como pez sorprendido  
 sus muslos se me escaparon. (OC, p. 345)

Sin perder su carácter erótico, el pez adquiere un nivel dramático en el poema "Iglesia abandonada" de *Poeta en Nueva York*, poema en que se mantiene una relación estrecha con los ejemplos anteriormente citados:

Comprendí que mi niña era un pez  
 por donde se alejan las carretas.  
 Yo tenía mi niña.  
 Yo tenía un pez muerto bajo las cenizas de los  
 incensarios. (OC, p. 483)

Tal sentimiento dramático se traslada a lo ritual, puesto que casi cada vez que aparece el pez en los dibujos, se representa con

<sup>34</sup> Véanse en Cirlot, *Op. cit.*, las entradas para 'pez' y 'falo'.

una forma como de hostia, redonda como luna llena, como si el pez fuera un cuchillo que parte el pan, el pan de la Eucaristía. Esta combinación de rito, luna, cuchillo y pez se puede rastrear varias veces en los poemas. Un ejemplo eficaz procede del diálogo que abre el drama *El público* (OC, p. 1146):

FIGURA DE CASCABEL: ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PAMPANO: Yo me convertiría en cuchillo.

Asimismo, hacia el final de *Bodas de sangre*, la novia acaricia el cuchillo/pez con que ha ¿matado? al novio:

Y esto es un cuchillo,  
un cuchillito  
que apenas cabe en la mano;  
pez sin escamas ni río. (OC, p. 1272)

#### D. Los árboles

Dos dibujos, muy parecidos, llevan el título de *Parque*. En ambos, lo que caracteriza el follaje de estos parques es su sequedad. En el segundo de ellos hay varios labios confundidos con las figuras que representan árboles porque el parque es lugar de encuentro para los amantes que se allegan a él para consumir el rito del beso. También en *Perspectiva* hay un pequeño jardín, esta vez con una planta y con hojas, algo insólito en la perspectiva que tiene el poeta de la ciudad. Del mismo modo que la poesía lorquiana está reducida en muchos casos a una *emoción quintaesenciada*, así también aquí el paisaje se ha reducido hasta dejar la imagen del parque casi pedlada, tal como el poeta la imagina.

Sería tedioso detallar la importancia del paisaje con sus hileras de olivares en medio del campo yermo a través de toda la obra de Federico. Por ello, unos cuantos ejemplos podrán bastar.

Desde su primera obra (*Libro de poemas*) hasta su última pieza dramática (*La casa de Bernarda Alba*), la escritura de García Lorca —aunque copiosamente salpicada de olivares— refleja una gran simpatía por los paisajes abiertos y desérticos. El poema "Paisaje" de *Poema del cante jondo* describe el fenómeno que se despliega frente al ojo desde un tren que pasa:

El campo  
de olivos  
se abre y se cierra  
como un abanico. (OC, pp. 296-297)

Puede que haya agua en este paisaje, puede incluso hasta que haya árboles, pero no hay duda que se trata de un paisaje habitado por la muerte y la esterilidad. Cuando en *Poema del cante jondo* el jinete le dice a Amargo que el mundo es enorme, el gitano le replica: "Por eso está deshabitado" (OC, p. 381). Uno de los poemas más famosos de Lorca, "Romance sonámbulo", crea un ambiente de misterio por medio de la repetición del simbólico "verde" ("verde viento, verdes ramas / . . . / verde carne, pelo verde") misterio que se resuelve con la muerte de la gitana. Ella muere "verde", pero es una verdura estéril, puesto que le llega la muerte esperando un amor que nunca llega (OC, pp. 430-432). También el nombre de Yerma connota la ausencia de un verdor metafórico y, por supuesto no hay mundo más inhóspito que el de la casa de Bernarda, en el que, incluso las acotaciones para el decorado, respiran un aire ayermado y estepario:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda, Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (OC, p. 1439)

### Conclusión

SABEMOS que las pinturas de Poussin son la representación gráfica de la generación literaria de Racine; de todos es conocida la obra pictórico-poética de Blake; es opinión ampliamente difundida que Baudelaire y Delacroix mantuvieron su amistad gracias a la interrelación de las dos expresiones artísticas; Doré se aseguró un puesto en la historia del arte francés por sus ilustraciones de Dante, Rabelais, Cervantes y otros escritores; tanto los prerrafaelistas en Inglaterra como los surrealistas en Francia marcaron el arte con su doble vocación de pintores y poetas, siguiendo las pautas trazadas por sus respectivos líderes Dante Gabriel Rossetti y André Breton.

En el mundo hispánico no se puede olvidar que el Goya de los aguafuertes demuestra una poderosa fuerza expresiva no sólo en las imágenes que éstos representan sino también en los brevísimos textos que los acompañan; la obra del Duque de Rivas no puede negar que su autor ejerciera al mismo tiempo una amplia actividad pictórica; la poesía de Bécquer no se puede deslindar de la vocación pictórica de su hermano Valeriano; Juan Ramón Jiménez pasa de Moguer a Sevilla para estudiar pintura; Rafael Alberti cultiva para-

lealmente la paleta y la pluma; Ernesto Sábato guarda celosamente en su casa de Santos Lugares su entrañable colección pictórica y la pintura de Mario Bencastro, el joven poeta y novelista salvadoreño, no le va en zaga a su obra literaria.

Los dos párrafos precedentes ilustran que el caso de García Lorca no es único en la historia de la relación entre poesía y pintura. Al escharbar en la superficie, que eso es lo que he hecho aquí, sólo he mencionado unos cuantos motivos que me parecieron fundamentales en la obra del poeta. Ahora bien, al desentrañar las dimensiones poéticas de cada uno de estos motivos, en ningún momento he pretendido debilitar el gusto estético que la intensidad de estos dibujos producen en quien dialoga con ellos. Como los símbolos y metáforas que cada quien descubre en ellos, estos dibujos permanecerán siempre inagotables. Los he llamado símbolos y metáforas porque es así como el propio Federico los describe:<sup>35</sup>

Unos dibujos salen así, como las metáforas más bellas, y otros buscándolos en el sitio *donde se sabe de seguro* que están. Es una pesca. Unas veces entra el pez sólo en el cestillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para conseguir. El anzuelo se llama *realidad*. Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados. . . He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un *signo* que, como llave mágica, nos lleve a *comprender mejor* la realidad que tienen en el mundo .(OC, p. 1658)

Fue por tratar de escapar de la fragmentación del lenguaje que García Lorca sintió la necesidad de pintar, de dejar representada icónicamente la emoción misma. Esta necesidad parte de las mismas raíces en las que se nutre Mallarmé. Ambos poetas trataron de condensar todo posible discurso en la frágil densidad de la palabra, confinando lo que llamamos realidad o lenguaje en la delgada línea negra, roja o azul que traza la mano, ayudada por la pluma y su tinta, sobre el papel.<sup>36</sup> Si aplicáramos la conversación de Mallarmé con Jules Huret a nuestra discusión, podríamos concluir que todo lo que existe sobre la tierra ha de estar irremediamente contenido en un *sketch*.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Nótese el paralelo entre este texto y el que citábamos en la nota 15.

<sup>36</sup> Véase Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, Vintage Books, 1973, pp. 303-307.

<sup>37</sup> "Au fond. . . le monde est fait pour aboutir à un beau livre". Stéphane

A diferencia del homosemanticismo del hombre primitivo que pintaba las cuevas en que vivía para "ver" al bisonte y "tenerlo" con él (confundiendo así la cosa con lo que ella representa), los dibujos de García Lorca proyectan lo simbólico y metafórico sin confundir a ambos con lo real. Consciente está su autor de que el uniforme no hace al marinero. Detecta el canto de las sirenas donde el hombre de la calle, como señala Foucault, sólo experimenta semejanzas.<sup>38</sup> Los bocetos de García Lorca hablan de una experiencia poética en la cual, sabiendo cuán diferente es un signo de otro, el poeta descubre la otredad de cada uno de ellos. Estos dibujos, igualmente, están preñados de los mismos símbolos y metáforas que hicieron su discurso poético fiel a la realidad soñada. "Yo estoy y me siento con pies de plomo en arte", le escribía a Gasch, que parece haberle dicho a Lorca que sus bocetos eran el producto de un estado de "perpetuo sueño" (OC, 1656).

Delacroix se solazaba con la repetición de la frase: "L'exactitude n'est pas la vérité", con la cual el pintor romántico, opiniéndose al precepto neoclásico de moderación y sensibilidad, proponía la espontaneidad como una absoluta necesidad del arte. Una pintura debe ser, por encima de todo, "un banquete para el ojo". De igual forma la poesía, que cada vez más está pasando de ser algo "oído" en grupo a algo "leído" en la intimidad. La concepción que Delacroix tenía de la pintura no estaba muy lejos de la consigna más afortunada de la historia de nuestra relación, uno de los *loci classici* de la representación mimética: el *ut pictura poesis* de Horacio. En el caso de García Lorca, esta representación mimética viaja en ambas direcciones. Sus dibujos están llenos de metáforas, son signos, como diría Derrida, que tienen una presencia, una voz.<sup>39</sup> Su poesía, por otro lado, está llena de símbolos y se vale de lo que Pierce llamaba *íconos*, es decir, signos en los que prevalece la semejanza.<sup>40</sup>

Por medio de su doble manifestación de símbolos y metáforas, García Lorca, pues, traza las líneas del círculo de las artes hermanas. Poeta de dicción pictórica; pintor de postura poética:

*Ut pictor poeta; ut poeta pictor*

Mallarmé, *Oeuvres Completes*, eds. Henri Mondor y G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 872.

<sup>38</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 49.

<sup>39</sup> Véase Jacques Derrida, "Differance", *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl Theory of Signs*, Evanston, Ill, Northwestern University Press, 1973.

<sup>40</sup> Véase Charles S. Pierce, *Collected Papers*. Vol. 2 Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1932, pp. 157-158.