

Autorretrato en Nueva York: lectura de un dibujo de Federico García Lorca*

Self-portrait in New York: Reading a Drawing by Federico García Lorca

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Universidade da Coruña. Facultade de Filoxía. Rúa Lisboa, 7 (campus de Zapateira), 15008 A Coruña (España).

Dirección de correo electrónico: luis.caparros@udc.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7583-6721>.

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 24-3-2021.

Cómo citar: Caparrós Esperante, Luis, “*Autorretrato en Nueva York*: lectura de un dibujo de Federico García Lorca”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 291-323, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.291-323>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.291-323>.

Resumen: Aproximación al dibujo “*Autorretrato en Nueva York*”, de García Lorca, donde se ve entre rascacielos, acosado por cuatro animales negros. El dibujo es singular por su iconografía, claramente neoyorkina, pero en él confluye un repertorio de motivos anteriores. Juntos, estructuran una sintaxis iconográfica donde la interpretación semiológica descubre relaciones sorprendentes con otros dibujos y textos de la época. El autorretrato los resume bien: ramos de nervios o sangre, lo sexual junto a lo divino, lo cruel del capitalismo... Las criaturas amenazadoras destacan: caballo, león o perro, este asociado de modo inevitable con el *chien andalou* de Buñuel y Dalí. Por su unidad y coherencia, estos dibujos merecen consideración de obra autónoma, equiparable al poemario, el guion cinematográfico o la obra dramática.

Palabras clave: Federico García Lorca; Poeta en Nueva York; Dibujos; Autorretrato; Un chien andalou; Intermedialidad.

Abstract Approach to García Lorca's drawing “*Self-Portrait in New York*”, where he stands among skyscrapers, harassed by four black animals. The drawing is singular because of its iconography, undoubtedly very New York, but in conjunction with a wide repertoire of earlier motifs. Together, they structure an iconographic syntax where semiological interpretation discovers unexpected relationships with other drawings and texts of the time. The self-portrait outlines it quite well: branches of nerves or blood, the sexual and the divine, the cruelty of capitalism... The threatening

* Este trabajo se ha realizado en el marco del grupo de investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña, que ha sido reconocido como Grupo de Potencial Crecimiento y ha recibido una ayuda de consolidación de la Xunta de Galicia (ref: ED431B 2019/28).

animals stand out: horse, lion or dog, this inevitably associated with the *chien andalou* of Buñuel and Dalí. Because of their unity and coherence, these drawings deserve its consideration as autonomous work, as the poems, the film script or the dramatic works.

Keywords: Federico García Lorca; Poeta en Nueva York; Drawings; Self-portrait; Un chien andalou; Intermediality.

“Preparo conferencias, estudio inglés y sobre todo escribo. Creo que el poema que yo estoy realizando de Nueva York con gráficos, palabras y dibujos, es una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo”
(Carta a su familia, 22 de enero, 1930).

Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca, fue escrito en su mayor parte entre 1929 y 1930, durante su estancia americana. La cita anterior da cuenta del diseño original del libro, según lo concebía entonces (García Lorca, 1997: 677). Habría de incluir “gráficos, palabras y dibujos”, donde “gráficos” parece referirse a fotografías que, por los indicios, habrían de ocupar un espacio relevante (Caparrós Esperante, 2018). Por entonces, no solo había mejorado su destreza y su confianza como dibujante, sino que afloraba también una subterránea correspondencia entre los cambios en su escritura y su reflejo plástico.¹ De hecho, cuando en 1936 se decide a publicar el libro, lo presenta como una obra mixta en donde la palabra habría de dialogar con fotos y trazos. Sin embargo, las dos ediciones póstumas de 1940, apenas separadas por tres semanas, en Nueva York y México, no respetarían esta concepción.² Solo la mexicana recogerá cuatro dibujos, aunque sin ninguna fotografía. Lo cierto es que lo visual y lo verbal conformaban para aquel Lorca de 1929 un mismo impulso creativo. Estaban los poemas, pero también el cine, con las

¹ Aunque su propio hermano, Francisco García Lorca, trata con displicencia esta faceta: “Aquella su mano carnosa, bien proporcionada y fuerte, era menos hábil de lo que su apariencia prometía. [...] Sin duda, entre la aguda visión plástica de Federico y su capacidad de expresarse por medio del dibujo, mediaba un abismo. [...] Y, no obstante, le divertía dibujar” (1981: 431-432).

² En 1999 reaparecieron en Christie’s los originales que Lorca había dejado en julio de 1936 sobre la mesa de Bergamín, preparados para la edición. Se zanjaba así la polémica sobre su ordenación en uno o dos libros. Sin embargo, la integración de imágenes según las pautas indicadas por él sigue aún hoy sin respetarse, pese a algunos intentos.

imágenes de *Viaje a la luna*, o los textos dramáticos de *El Público* o *Así que pasen cinco años*.³ Y claro, los dibujos.

Entre estos, uno destaca como cifra y resumen de la experiencia neoyorkina. Es el conocido como “Autorretrato en Nueva York” (LÁMINA 1), el más divulgado y aquel en que se centrará este trabajo. Por supuesto, fue uno de los cuatro escogidos por Bergamín para la edición de Séneca.⁴

Pero antes de continuar me gustaría subrayar algo que solamente al final se podrá valorar mejor. ¿Estamos ante una extensión de los poemas? ¿Son un todo poético, equiparable en intención a aquellos? Cavanaugh rescata la expresión lorquiana “dibujar poesías” (1995: 20) para sintetizar la fusión.⁵ No acabo de ver la rentabilidad de esa aproximación. Más importante me parece entenderlos como un todo homogéneo y coherente, donde cada parte debe verse en función del conjunto, entendido este como un sistema semiológico bastante más preciso de lo que se suele ver. Los dibujos ligan imágenes y preocupaciones comunes a las obras coetáneas y surgen de la misma raíz, apenas enmascarada. Comprobaremos cómo esos motivos reaparecen aquí y allá, con sutiles variaciones formales, y cómo es su función, más que su forma, la que subraya en cada caso determinados contenidos o estados anímicos. Dicho de otro modo, esta unidad de fondo conforma un núcleo autónomo en la creación lorquiana, equiparable como tal al poemario, el guion o las obras dramáticas.

³ Cavanaugh lo sintetiza bien: “This study begins the task of bringing Lorca’s drawing and his poetry together, reading the drawings as texts for new insights into his poetry” (1995: 13).

⁴ Aunque se daba por perdido, reapareció en 2011 en una subasta de la casa Alcalá, de Madrid. Formaba parte de la colección del compositor Juan Vicente Lecuna (ABC Cultura, 2011).

⁵ Carta a Gasch en julio de 1927: “Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como esta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria.” (García Lorca, 1997b: 508). Para Cavanaugh, “this assertion validates our approaching Lorca’s drawings as poetic texts” (1995: 20). Los dibujos serían como un primer borrador de los poemas (30). La idea estaba ya en Oppenheimer (1986: 87). Monegal considera más compleja la relación entre imagen verbal y visual: “What *Trip to the Moon* and *An Andalusian Dog* share above all else is the attempt to incorporate poetic discourse into the cinema, in other words, to transform the poetic image into visual image, merging in this way two different conceptions of poetry: as a mode of literature and as a property that can be shared by the different arts.” (2001: 156). Predmore, por su parte, se limita a subrayar cómo “mucho de lo que llega a ser simbólico en la poesía de Lorca empieza como impresión visual” (1985: 57). Herrera Cepero (2016: 103-139) ha insistido recientemente en esa lectura poética o textual, aunque sin extraer todas las consecuencias.

LA MODERNIDAD INSUFICIENTE

El 6 de junio de 1929, solo ocho días antes de que García Lorca pasase por París camino del RMS Olympic, el buque que lo llevaría a América desde Southampton, *Un chien andalou* se estrenaba en el Studio des Ursulines (Gibson, 1998b: 608). Por cuanto sabemos, Lorca se sintió aludido y molesto por el título, aún sin haber visto el film. Según el relato tardío de Buñuel, en 1980, Federico habría asumido en Nueva York, ante Ángel del Río, que él era aquel perro: “Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo” (Sánchez Vidal, 1996: 67).

Aunque Buñuel lo negase repetidas veces, y aunque haya opiniones dispares, lo importante es la certeza del propio Lorca. Y algo de verdad habría cuando el propio Buñuel escribía a Pepín Bello, en febrero de 1929, que su “film entra de lleno” en la crítica de “nuestros amigos poetas”:

Comprenderás las distancias que nos separa de ti, Dalí y yo de todos nuestros amigos poetas. Son dos mundos antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte, y que todos sin excepción se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante. Federico quiere hacer cosas surrealistas pero falsas, hechas con la inteligencia, QUE ES INCAPAZ DE HALLAR LO QUE HALLA EL INSTINTO. Ejemplo de su maldad el último fragmento publicado en la GACETA. Es tan artístico como su Oda al Santísimo Sacramento, oda fétida y que pondrá erecto el débil miembro de Falla y de tantos otros artistas. A pesar de todo dentro de lo irremediamente tradicional Federico es de lo mejor, si no lo mejor, que existe. [...] Nuestro film entra de lleno en todo esto. Oscila dentro del mismo mundo. Lo comienzo el mes que viene (Sánchez Vidal, 1996: 198).

Acaso baste esa referencia. Lorca entendía que Buñuel lo había alejado de Dalí y ahora llovía sobre mojado. Por otra parte, Luis Buñuel no cesaba de criticar el protagonismo de los andaluces en el círculo en que se movían todos.⁶ El argumento era bien simple: Federico no resultaba moderno. O no lo suficiente moderno. Sus gitanerías y su ruralismo

⁶ Como muestra de la inquina de Buñuel contra Lorca, tenemos esta carta a Dalí: “Federico, el hijo de puta, no ha pasado por aquí. Pero me han llegado sus pederásticas noticias. Concha Méndez, la zorra ágil, ha escrito a Venssensss diciéndole: «Federico ha estado en Londres y me ha contado el gran fracaso de Buñuel y Dalí. Lo siento, pobres chicos.» Como ves las putas llenan la tierra y pronto llegarán a desalojar las custodias de sus nidos” (Gibson, 1998a: 365).

adobado de vanguardia lo meterían de lleno en la “putrefacción”. Los síntomas venían de atrás. “Me dan pena tus cosas tan únicas y verdaderas confundidas entre todo esto”, le escribía Dalí ya en otoño de 1927 (Dalí, 1978: 71). En enero insistirá en la primacía de la vanguardia plástica frente a la literaria: “*Primer Poeta* de todos PICASSO. // No hay poetas que *escriban*. // Los mejores pintan o hacen *cine*. Buster, Harry Langdon” (Dalí, 1978: 85).

Aún en 1928, un año antes del viaje a Nueva York, Salvador Dalí coqueteaba entre los rescoldos amorosos de su amigo, a vueltas con su modernidad insuficiente:

ti vestía con tus pequeñas huñas – ti que abeces la muerte te coge la mitad el cuerpo, o que te suve por [*el brazo asta*] las uñitas asta el ombro en esfuerzo esterilísimo; yo he vevido la muerte en tu espalda en aquellos momentos en que te ausentabas de tus grandes brazos que no eran otra cosa que dos fundas crispadas del plegamiento inconsciente e inutil del planchado de las tapices de la residencia... a ti, Lenguado que se ve en tu libro quiero i admiro, a ese lenguado gordo que el día que pierdas el miedo te cagues con los Salinas, abandones la Rima, en fin el arte tal como se entiende entre los puercos – [h]aras cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poeticas como ningun poeta a realizado (Gibson, 1998a: 331).

Por esto, es imposible entender *Poeta en Nueva York* sin la huella del amigo distante. Emilio Aladrén marcó el último desencuentro amoroso de Federico, pero el espacio de Dalí era más amplio. Es fácil imaginarlo a vueltas con ese perro, supuesta imagen de su ser íntimo, bien conocido por Dalí y que ahora –pensaría– andaría expuesto por las pantallas de cualquier cine. De ser tal perro, como asumía, habría de responder al reto y demostrar su capacidad para hacer aquellas “cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poeticas”. Así, aunque antes de embarcar defendiese el “poema despierto y verdadero” (1997: 195), irá a meterse de cabeza en harina surrealista.⁷ ¿Acaso no era él tan moderno o más que cualquiera?

EL “ANIMAL FABULOSO”

La edición de Séneca (1940) incorporó cuatro dibujos cuya pertinencia en el libro o incluso su posible elección por el propio Lorca ha sido discutida (Martín, 1983: 92-93). Si alguno resulta indiscutible es el ya

⁷ Entrevista en *El Defensor de Granada*, 7 de mayo de 1929.

citado “Autorretrato en Nueva York” (LÁMINA 1, MH 171).⁸ Federico se representa ahí como un rostro esquemático, hundido entre rascacielos, mientras se defiende del acoso de cuatro animales negros con sus pequeñas manos sobre el rostro.

Iremos viendo los motivos asociados a este dibujo, pero habrá que comenzar por los animales, motivo recurrente en la serie neoyorkina. Son inclasificables. Toman rasgos de aquí y de allá hasta producir una impresión mixta, como si estuviesen compuestos de diferentes especies. Ya Hernández precisó en su día que “lo que define a esa bestia fantástica es su polimorfismo”, dando por sentado que, siendo una sola y reconocible, puede asumir formas variadas (1986: 88). La primera asociación sería con un caballo, en buena medida por los hilos de la cola, aunque no alcance su porte. Por el contrario, a veces muestra garras de felino e incluso podríamos intuir formas de león (MH 162, 166). Según las variaciones en los trazos, otras veces nos hace ver un perro, con patas cortas, pelos u orejas erizadas y un largo hocico cilíndrico, a modo de trompa (MH 165, 172, 175). Otra particularidad es su desdoblamiento frecuente en dos perfiles superpuestos, aunque independientes: uno negro y otro rojo (o blanco), al igual que las máscaras que representan al propio Lorca (MH 162, 166, 171, 174, 176). También puede exhibir un gran falo, si no se trata de una quinta pata (MH 162, 166, 171). Lo más variado es el tocado. Unas veces es casi humano, como una melena (MH 173, 174) que, al tiempo, vuelve a recordarnos al león. Otras, parece la cresta recortada de un caballo (MH 162, 165, 171), o incluso una sucesión de dedos del pie (MH 164, 176). Pese a las variantes, en cuanto lo vemos lo reconocemos como una sola especie, aquella que Hernández clasificó como “animal fabuloso” (1986: 88).⁹

Añadamos que la criatura nunca es neutra o decorativa. Su presencia determina la escena. Salvo quizás en un caso, muestra siempre una actitud desafiante, intimidatoria. Amenaza una casa, ocupa el centro de una maraña de líneas o palabras, ronda por escenas de dolor, aunque sus apariciones más destacadas coinciden con el autorretrato del autor. Este hecho es clave, pues la liga de hecho a la subjetividad lorquiana, a sus procesos psíquicos, como han destacado cuantos la han analizado. La

⁸ Cito los dibujos por el número de catálogo en la segunda edición de dibujos lorquianos publicada en 1990 por Mario Hernández. En su caso, remito a la lámina correspondiente, al final de este trabajo. Los otros dibujos de la edición mexicana son MH 168, 181 y 182.

⁹ Al margen, Mario Hernández vio parentesco con los animales apocalípticos del Beato de Liébana y otras representaciones medievales (1986: 91-94).

criatura lo asedia, lo acosa, lo asusta, aunque en una rara ocasión descansa en su regazo como una mascota más bien ausente (MH 175).¹⁰ Cuando traspasa la línea de tinta que delimita su retrato –el límite de su persona, al fin–, muda del blanco al negro. Lo comprobamos ya en el primero de los dibujos citados (LÁMINA 1, MH 171), aquel en que cuatro animales negros lo rondan.

Una última nota: esta criatura aparece por primera vez en Nueva York, e igual que aparece, se esfumará de los dibujos futuros. Está ligada por tanto a ese concreto espacio temporal y poético, que no es solo el de *Poeta en Nueva York*, sino también el del guion cinematográfico *Viaje a la luna* y las dos piezas teatrales.

A partir de lo anterior, ¿podemos aventurar una clasificación del animal? Vayamos por partes. *Poeta en Nueva York*, como las otras obras, ofrece un rico bestiario. Pensemos, por ejemplo, en el protagonismo de los caballos en *El público*. Con todo, es evidente que Lorca, más allá de sus limitaciones para el dibujo realista, ha evitado encerrarlo bajo una u otra categoría. De hecho, ni la pregunta tiene sentido, pues hablamos de una creación poética y no de un animal real. Sería mejor preguntarnos qué representa o cuál es su función, no qué es. Además, ni siquiera es estable, como vamos viendo. Lo más seguro es acogerse al principio metamórfico que parece regir este universo poemático, donde el vértigo urbano impide fijar nada, pues todo muda sin cesar:

Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro,
qué esfuerzo del perro por ser golondrina,
qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja,
qué esfuerzo de la abeja por ser caballo
(García Lorca, 2013: 233).

“Nadadora sumergida”, anterior en un año a los poemas neoyorquinos, nos da alguna clave: “Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor.” Inmediatamente después se afirma la

¹⁰ Oppenheimer observa una radical ambivalencia: “The symbolism of the animals is a source of much controversy. In the poems of *Poeta en Nueva York* it is not clear whether the animals are comforting or menacing. ... Similarly, the animals which Lorca draws seem both to comfort and taunt him. In drawings 53, 54 and 55 the horse-like animal is annoying the mask, and yet they seem to be inseparable” (90).

clave metamórfica vista, aplicable a dibujos como a versos: “Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio” (García Lorca, 1996a: 495).¹¹ La expresión de lo doble, de cuanto posee dos caras, es una constante.¹² No es que el elefante se vuelva perdiz, sino que ambos coexisten bajo una sola forma. Nuestra bestezuela puede ser al tiempo león y caballo, incluso perro, con las connotaciones que cada forma arrastra. Si hacemos caso al poema en prosa, el amor –el desgraciado en concreto– explicaría tal ruptura existencial: “Por un abrazo sé yo todas estas cosas y también por este gran amor que me desgarran el chaleco de seda” (García Lorca, 1996a: 495). Sin duda, como nos irá marcando el contexto, nuestro animal se rige por el sexo y el amor, con sus correlatos igualmente ambivalentes de sangre, deseo y muerte.

Lorca hace buena aquella imagen del “Poema doble del lago Eden”: “porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido, que ronda las cosas del otro lado” (García Lorca, 2013: 216). La imagen de la *ronda del otro lado* es perfecta para esta extraña criatura, sexualizada como un caballo, agresiva como un león, íntima como un perro, que tienta y va midiendo la línea de tinta que separa al poeta del mundo exterior.

“RAMITOS DE SANGRE”

Volvamos al “Autorretrato en Nueva York” (LÁMINA 1, MH 171) para intentar desbrozar la semántica narrativa de sus figuras. La mejor aproximación a su sentido la encontramos en la conferencia “Un poeta en

¹¹ Publicado en *L'Amic de les Arts* (Sitges), 28 (1928). El cuadro segundo de *El público* insiste en ese furor metamórfico (García Lorca, 1996b: 289). Esto, junto a los conflictos de identidad, ya fue señalado por García-Posada (1981: 65). Menarini lo constata en *Viaje a la luna*, comparado con las *Metamorfosis* ovidianas, aunque sea negativo en Lorca, frente a Ovidio (Menarini, 1999: 222-223). También el principio metamórfico rige la expresión cosmológica en la producción lorquiana, como analiza Natalia Arséntieva (2006). Volveremos sobre esto último.

¹² Cfr. Cavanaugh: “The kind of superimpositions described by Bousño in poetry are effected in drawing by doubling, a motif predominant in Lorca’s drawings at this time, beginning around 1926. The imposition of one face upon another suggests at times the falling away of a mask, at others the presence of an unseen reality, the soul, or some aspect of personality. Santos Torroella warns the viewer to take careful note of the eyes when any doubling occurs, as their appearance signals the contrast between dreams and alertness, absence and presence, death and life, not-being and being.” (1995: 117) Para el papel de las máscaras, véase además el trabajo de Grande Rosales (2005), sin olvidar las reflexiones de Juan Carlos Rodríguez sobre el rechazo del yo en Lorca y su vuelco hacia la otredad (Rodríguez, 1994). Como se verá más adelante, el signo homosexual se expresa también con frecuencia mediante estos desdoblamientos.

Nueva York”, leída ya en mayo de 1931, a propósito del poema “Asesinado por el cielo”:

Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero estas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla. [...] Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta (1997a: 165).

Recordemos la cita de Predmore: “mucho de lo que llega a ser simbólico en la poesía de Lorca empieza como impresión visual” (1985: 57). Sin embargo, aunque resulte extraño, en el resto de dibujos evitaré todo pintoresquismo, incluidas las altas torres, aunque ellas creen la atmósfera de opresión y frialdad que la conferencia resume en términos antitéticos: “geometría y angustia” (1997a: 164). Proyectemos entonces la cita anterior sobre el dibujo y, antes de revisar la figura central, la del autor, detengámonos en los otros elementos.

Por la parte central sobrevuela una rara figura, acaso niña con dos moños laterales, acaso insecto humanizado. Le cuelga un ramo de nervios o arterias, si no son raíces. Veremos cómo cualquiera de esos términos sirve para cuanto Lorca quiere expresar, según el principio metamórfico visto, sin que sean excluyentes. Cavanaugh tiende a ver en todos los elementos del dibujo la proyección del propio poeta, lo cual es razonable, pero tan simple constatación no aclara su función narrativa o el sentido singular de cada uno.¹³ Creo importante resaltarlo, pues cada signo se define ante todo por su función contextual y, aunque todos apunten al sujeto Lorca, importa distinguir su sentido particular. Antes que ella, ya

¹³ “If we read the animals in this drawing as reflections of the poet’s inner reality, then their presence here is a reflection of his fear and terror, even of his protest, and represents a new way to double an image and to allow more than one portrait of the same subject in the same text. In this reading, the self-portrait would truly include the New York portrayed in the drawing, the large face, its seeming multiplication in the face imposed in the floating seed, the beasts, the repeated alphabet with its missing letters, and the fancy columns in a desolate urban setting – all facets of the poet’s self-image. This would make the entire drawing a self-portrait” (Cavanaugh, 1995: 139).

Oppenheimer sugirió esa identificación: “He is represented both in the mask and in the creature flying between the buildings, and all the animals are directed towards or related to him” (1986: 87). La figurita aérea semejaría, según ella, la semilla del sicomoro, que vuela hasta lograr hundirse en tierra, imagen del poeta buscando dónde enraizar (90). Si forzamos las similitudes plásticas, hasta se podría ver el perfil de Minnie Mouse, creada en 1928. Tanto da. Lo importante es la impresión amable y tierna que la figura suscita, ajena en todo caso a la dureza angular de las torres. En el texto antes citado, Lorca se lamentaba de que dentro del espacio claustrofóbico de la ciudad “nadie tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas”. No sugiero con esto la identificación con la nube o la brisa. Ni siquiera parece necesario hallar cualquier otra. Basta la clara afinidad emocional entre nuestra semilla-insecto-niña y la nube solitaria o la brisa huida del mar. Esa es su función: representar un soplo de vida y ternura frente a la dureza mineral y aritmética de los altos edificios.

Fijémonos ahora en las raíces en forma de tentáculos que menciona Cavanaugh:

The fragility of these tentacles resembles Lorca’s hands in the lower form and in subsequent drawings and seem to represent a searching, a reaching out. Here, they are clearly looking for a place to land, to put down roots. In addition to providing a contrast between natural forces and urban sterility, this image’s frightened face and its dangling tentacles recalls other images of nerve endings in Lorca’s drawings and his depiction of the frightened child listening to lullabies: “planicie con los centros nerviosos al aire de horror y belleza aguda” (1995: 138).

En la conferencia “Las nanas infantiles”, que cita, encuentro otra idea de cómo Lorca las entiende: sería “melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, [que] pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos” (García Lorca, 1997a: 114). Poco importa que la imagen la tomase de los estudios anatómicos de Ramón y Cajal, como sugirió Hernández (1986: 112) y recoge Cavanaugh (1995: 26).¹⁴ Como casi siempre sucede en estos dibujos, para una lectura poética importa más la función en el conjunto que la forma. Aquí, la fusión

¹⁴ La Fundación Federico García Lorca custodia un *Libro de las varices*, obra de Dalí, donde encuentro el recorte de un anuncio con el dibujo de una pierna surcada por varices muy semejantes a estos “ramos” (Alison y Malissard, 2018: 197).

de imágenes de venas, nervios o raíces apunta a la búsqueda de arraigo emocional, ligada al elemento sensible de la sangre. Tratándose de poesía, resulta inevitable recordar el *duende*, que según Lorca “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (1997a: 152), frente al ángel o la musa, que llegarían desde fuera. El duende está dentro, es emoción, no inteligencia. Por lo mismo, como señala en la conferencia, el duende nos arrastra por la sangre hacia la comprensión del poema oscuro, sin mediación de la inteligencia.¹⁵

EL OJO EN EL TRIÁNGULO

Podemos rastrear las relaciones del animal amenazante con los ramos nerviosos en el dibujo “Animal fabuloso dirigiéndose a una casa”, según el título de Hernández (DIRIGIÉNDOSE A UNA CASA 2, MH 166). Abajo, a la izquierda, se ve una casa en perspectiva aérea, hacia la que desciende desde la derecha la criatura. Un gran cielo cárdeno ocupa dos tercios del papel, recorrido por trazos nerviosos e irisaciones azules. La criatura es bicolor (roja y negra). Su cabeza también parece doble, como la de un caballo bajo un león.¹⁶ Tiene cinco patas (o acaso la quinta sea un falo). La casa tiene un marcado aire infantil, más de lo habitual en Lorca, lo cual refuerza la impresión de ser algo familiar, con las tejas alineadas o la ventanita con visillos, aunque el interior sea negro. Sobre el muro hay una doble serie de letras: ABCDEFG. La casa está cercada por un sendero de manos cortadas. Son primero bicolores y con cinco dedos. Después, pasan a ser negras y con más dedos. De la primera mano sale una red nerviosa o sanguínea.

El cielo podría pasar desapercibido, pero encierra un denso tejido de referencias. Entre líneas que sugieren de nuevo un sistema nervioso o arterial, flotan las letras W y A, dobles. Tratándose del cielo, las líneas pudieran interpretarse como rayos, pero la insistencia en el motivo de la red arterial o nerviosa exige una lectura más amplia. En el guion de *Viaje*

¹⁵ “Así pues, antes de leer en voz alta y delante de muchas criaturas unos poemas, lo primero que hay que hacer es pedir ayuda al duende, que es la única manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema” (1997a: 164).

¹⁶ Alguien me sugiere la relación de esta imagen compuesta con la ensoñación paranoide de Dalí en *Dormeuse cheval lion invisibles*, de 1930, donde mujer, caballo y león se funden bajo las formas del caballo en una composición cargada de sexualidad (Dalí, 1930).

a la luna –proyecto visual–, idéntica o muy parecida red viene definida con estas palabras: “Cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve”. Inmediatamente, el texto nos conduce al espacio de los “muñecos anatómicos”, tan queridos por el surrealismo:

La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín (García Lorca, 1994: 69).

Es coherente. La emoción, la sangre, el propio sexo se hacen visibles, toman forma y línea bajo esta imagen que en última instancia remite a la pulsión vida-muerte, tan lorquiana, y que Martínez Nadal (1970: 75) ha rastreado en diferentes representaciones del “árbol de sangre”. Lo reconocemos, por ejemplo, en el poema “Navidad en el Hudson”: “No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas” (2013: 203). Ahí está.

Volviendo al dibujo de la casa, el haz o ramo de venas que recorre el cielo parece surgir de un sexo femenino, siempre identificable en Lorca por el característico triángulo de vello púbico. Es una marca reconocible: hay vulvas rojas (MH 151), vulvas sangrientas (MH 161, 162, 290), vulvas caracterizadas por el vello que crece y crece, hasta formar largos filamentos, como en la “Venus” de 1928 (LÁMINA 3, MH 233.2), a veces combinando los trazos discontinuos de la sangre con los largos hilos del vello mismo, e incluso en un ejemplo titulado precisamente “Epitalamio” (MH 147) estos brotan en combinación con una larga barba fluvial como la que ilustrará a Whitman (MH 271-274). El motivo viene de antes y continuará más allá del periodo neoyorkino. Un ejemplo tardío puede ser la ilustración que Lorca hizo del poema de Neruda “Agua sexual” (MH 290), ya en 1934.

De nuevo en nuestro dibujo, descubrimos en el cielo, debajo del triángulo de vello púbico y algo desplazado a la izquierda, un ojo con la pupila negra sobre un globo ocular rojo en vez de blanco. Ojo y sexo están ligados mediante filamentos. No parece casual que sus ramificaciones nerviosas se entremezclen hasta alcanzar la tierra. Vagina y ojo son objeto metafórico de posible intercambio, como ya había sugerido *Histoire de*

l'œil, de Bataille.¹⁷ La sugerencia visual es aquí aún más compleja y nos remite en última instancia al ojo de la Providencia en el centro de un triángulo. Es símbolo de la trinidad cristiana, pero también tiene connotaciones masónicas.¹⁸ Aunque desdibujado, este sexo femenino en el cielo sugiere el triángulo divino. Son triangulares también las letras A y W, repetidas. No acaban ahí las concomitancias. En el reverso del “Great Seal of the United States”, emblema en los billetes de un dólar desde 1935, hay a su vez una pirámide trunca que se completa con un triángulo flotante que guarda el ojo de la Providencia. Anna Vives (2015: 171) ya explicó mediante esa referencia el verso: “Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo” (2013: 196).¹⁹ Obviamente, sus posibilidades semánticas desbordan la lectura social, como vamos comprobando.

Recapitulemos. Tenemos un cielo tormentoso que tiñe la escena con notas lúgubres. En lo alto, una gran vulva y el ojo desplazado, aunque vigilante, nos hablan de un centro fecundante y a la vez violento, amenazante, como es para el Lorca más surrealista el sexo femenino (Plaza Chillón, 2011). Monegal llega a hablar de “espanto asociado a la sexualidad femenina” (1994: 25). Al mismo tiempo, estamos ante un espacio de poder: espacio sexual y espacio sagrado. La red arterial o nerviosa, (con)fundida con los relámpagos, sugiere la transmisión sensible de ese fluido vital desde el cielo a la tierra y, en ella, a cuanto la habita.

No olvidemos el espacio terrestre, donde la criatura amenaza la casa. Frente al animal, esta representa un espacio acogedor, íntimo, como subrayan las tejas, tan poco neoyorkinas, o los familiares visillos. En *El público* se da el siguiente diálogo, en que parecen reflejarse los espacios

¹⁷ “The vagina as eye, a ubiquitous Surrealist pornographic trope, and a constant theme in Bellmer’s work as well as central to Bataille’s *Story of the Eye*, remind us of Freud’s suggestion that the female genitals may invoke uncanny feeling” (Lusty, 2007: 140).

¹⁸ Patrick Fourneret, autor de un temprano catálogo de estos dibujos, lo tituló precisamente “El ojo de Dios”, de lo que disiente Hernández, por quien cito (1986: 109). Para Hernández sería “pura representación de la vigilia atenta, erguida sobre un ramo de sangre o venas, encarnación de la frágil vida amenazada” (114).

¹⁹ “Se desprenden dos ideas de estos versos. Por un lado, la Bolsa como pirámide de musgo podría ser una referencia irónica al *Novus Ordo Seclorum* [El Nuevo Orden de los Siglos] que aparece como lema del reverso del Gran Sello de los Estados Unidos. Es muy posible que, durante su estancia en Nueva York, Lorca se fijara en más de una ocasión en la imagen de la pirámide coronada por el ojo de la omnisciencia y la ubicuidad. Teniendo en cuenta esto y que el poema se publicó poco después del crac neoyorquino, parece lógico considerar que la imagen de la pirámide es una metonimia de las estériles transacciones financieras de Wall Street.” (Vives, 2015: 170-171)

simbólicos del dibujo: “ESTUDIANTE 1.º Y lo destruimos todo. / ESTUDIANTE 5.º Los tejados y las familias.” (1996b: 318) Mario Hernández la asocia, con buen criterio, a la intimidad del propio Lorca (1986: 110-111). Pero, como vamos viendo, ¿no representa también el animal otro aspecto de esa intimidad, precisamente el oscuro? Como siempre, la función de cada elemento nos dará la clave. ¿No era la familia de Lorca el principal freno para que él, si parafraseamos a Cernuda, “pudiera decir lo que ama”? Sobran testimonios de cómo la familia del poeta ocultó e incluso negó tras su muerte cualquier referencia homosexual, llegando a mantener ocultos durante décadas los *Sonetos del amor oscuro*. Federico, siempre familiar, no era desde luego Cernuda y tal desdoblamiento debió de sufrirlo de manera agónica. La ecuación casa-familia y animal-deseo parece, a esta luz, la expresión misma del conflicto.

Aún podemos precisar más. Las letras en el muro sugieren un espacio marcado por la palabra, como un poema. El sendero de manos cortadas refuerza los avisos lúgubres que el animal comporta. El drama terrestre, con todo, está regido inevitablemente por la mecánica celeste, por aquellos poderes superiores que emanan del cielo y condicionan el ámbito telúrico. Si volvemos a barajar los motivos, la interpretación parece surgir de su mera enunciación. Es la vulva celestial, espacio sagrado y convulso donde anida al tiempo la fecundidad y lo terrible, la muerte y el sexo, rigiendo desde los astros el sistema nervioso. Son los monstruos engendrados a la sombra del cielo tormentoso, los demonios sin nombre, acechando el espacio íntimo donde se incuba la palabra poética. Es nuestro espacio familiar e inocente, el de la niñez, sujeto ahora al dolor, la ceguera y la amputación. Es, si se quiere, el rastro a la vez perturbador y fecundo del duende, aquel que “no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo” (1997a: 159).

Es sugerente rescatar ahora un dibujo con interesantes asociaciones a este, el que titula Hernández “Joven y pirámides” (LÁMINA 4, MH 168). Aunque aparece con frecuencia asociado al título “Deseo de las ciudades muertas”, usado por Federico para un dibujo expuesto en Huelva en 1932, Hernández evita tal identificación y da este último como desaparecido o no identificado (1990: 28-29, 261). Bergamín incluiría “Joven y pirámides” en la edición mexicana. Vemos en él a un joven sobre una peana, con los ojos cerrados y una explosión de sangre sobre su corazón. A su izquierda hay una tumba abierta. A su derecha, un artillugio que parece bombear sangre del corazón hacia el suelo (o desde el suelo). Del

corazón salen también hilos que conectan con cinco figuras rojas, filiformes, rematadas en un solo ojo, que brincan sobre ocho pirámides situadas al fondo.

Lo interesante está sobre el ángulo superior de la pirámide más a la izquierda, donde flota un gran ojo del que salen los filamentos característicos del sexo femenino. Reencontramos así el ojo divino inserto en el triángulo asociado a la vulva, según la iconografía vista. Las pirámides, más allá de connotaciones esotéricas o sexuales, pudieran ligarse al contexto americano, por lo visto antes, pero esto no condiciona la lectura.²⁰ La sangre, por su parte, tendría un valor ambivalente, según es habitual en Lorca: elixir de vida y símbolo de muerte (García-Posada, 1981: 149). El corazón sangrante del joven ocupa un lugar de tránsito, a través de los seres-ojos, entre aquella divinidad femenina que corona la última pirámide y la tierra, donde la tumba abierta sugiere su posterior caída, agotada la sangre. El joven parece alimentar tierra y cielos con su sacrificio. El cielo, cárdeno y opresivo, guarda confundidos el ojo de la vagina y el ojo de Dios, como confundidos aparecen los ciclos de creación y muerte.

“DESGARRAR SU MONTE DE VENUS”

Dos dibujos coetáneos comparten el título de “Muerte de Santa Rodegunda”, fechado uno en *New York*, 1929 (LÁMINAS 5 y 6, MH 161 y 162). Poco importa quién fuese esta santa del siglo VI, en realidad llamada Radegunda. La reencontramos en el guion de *Viaje a la luna*, donde varias escenas recuerdan esta representación: “Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Rodegunda” (García Lorca, 1994: 68). En uno de los dibujos, la santa aparece tendida sobre una especie de camilla transparente, con una sábana debajo.²¹ Tiene un doble rostro espectral, sin más rasgos que los ojos vacíos, y unas largas extremidades

²⁰ Como antes Vives (2015: 170-171), también Herrera Cepero alude al Sello americano y a su sesgo masónico a propósito de este dibujo, aunque no puedo seguirlo en sus conclusiones sobre la pirámide: “sugiere que el mundo moderno (América, si tomamos la pirámide de la divina providencia como símbolo de los Estados Unidos) exprime poco a poco la vida espiritual (la sangre) del sujeto que aparece tambaleándose justo al lado de una tumba abierta que parece estar esperándolo” (2016: 132-133).

²¹ Para Monegal, la cama con que se inicia *Viaje a la luna* es como un teatro y la “mano invisible [que] arranca los paños” que la cubren “es como si recorriera un telón” (1994: 30).

filamentosas, como zarcillos. Vomita sobre un cuenco al pie del lecho, lo cual sugiere inevitablemente poemas como “Paisaje de la multitud que vomita” (2013: 197-198), en donde el vómito tiene que ver con la propia luna y con “los muertos que arañan con sus manos de tierra” (197). También se da el vómito en varias escenas del guion, como cuando “la luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve...” (1994: 63). En el dibujo, a la altura del sexo, trazos discontinuos semejantes a los del vómito, pero en rojo, sugieren una herida de la que mana sangre, derramada luego por el suelo. En el pecho parece haber otras cuatro pequeñas heridas.

En la segunda versión hay varios invitados. Uno es el animal de dibujos anteriores, que parece alejarse de la santa yacente mientras ella le tiende su mano derecha. Tiene doble perfil, con algo de caballo por fuera (gris) y algo de león por dentro (rojo oscuro).²² Posee un falo marcado, lo cual subraya su significado sexual. A la izquierda, un ser desmadejado ilumina la escena con una vela. Sobre la cama vuela un grotesco ángel lírico (por la lira), enredado a su vez en hilos nerviosos. Uno y otro personaje abren la boca en forma de O, como expresando asombro, o acaso cantando. Aquí la mujer no vomita, pero su vulva se representa de modo explícito, en combinación de vello filamentosos con sangre que fluye y se derrama por el suelo. Sobre el cuerpo descubrimos el habitual haz de nervios o arterias. ¿Huye el animal tras asaltarla? ¿Pretende ella retenerlo? Algo terrible, pero terrible sexual, ha sucedido.

En ambas versiones, la mujer aparece duplicada, como el Lorca de los autorretratos o el propio animal en varios dibujos. Lo vimos atrás y volveremos sobre ello, pero esa duplicidad se ha venido asociando al simbolismo de la máscara, donde un ser visible oculta a otro invisible, sea el yo social frente al yo íntimo o, incluso, el doloroso disimulo del homosexual en una sociedad homófoba.²³ Aunque la santa no represente

²² Recuérdese la referencia daliniana en la nota 16 (Dalí, 1930).

²³ “El tema del amor que no se atrevía a decir su nombre, es uno de esos cinco o seis temas capitales que corren a lo largo de toda la obra del poeta. Lorca parece darse cuenta de que lo que en el libro, poema o novela era relativamente fácil, o permisible, en la escena de los años treinta resultaría intolerable; intolerable para la máscara moral del individuo y de la sociedad. ¿que hago con el publico? [Como el publico] ¿Que hago con el publico si quito las barandas al pueente? Vendria la mascara a devorarme. Yo vi una vez [en] a un hombre devorado por la mascara. ... Así habla el director en el primer cuadro.” (Martínez Nadal, 1970: 34-35) Paso a cursiva la negrita del original. Más reciente, véase el estudio de Plaza Chillón (2020) sobre la iconografía homosexual en sus dibujos.

directamente a Lorca, todo lleva a identificarla con sus heridas sentimentales y, en concreto, con el diseño y motivos de los autorretratos. Lo más destacable es, de nuevo, la presencia del sexo como potencia peligrosa, perturbadora, a través del papel instrumental que juega el animal, sea caballo sexual o león depredador. El tinte directamente sexual y violento, no erótico, se extiende a buena parte de los dibujos del momento.

... y la luna estaba en un cielo tan frío
que tuvo que desgarrar su monte de Venus
y ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos (2013: 237).

Ese monte de Venus desgarrado, que corresponde a “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, viene asociado una y otra vez a la sangre. Sería simplista y erróneo apoyarse en este o en otros dibujos vistos para afirmar que Lorca desprecia o condena el sexo de la mujer. La mujer tiene en su obra un papel central, principalmente por su carácter genesiaco, pero también por su facilidad para doblarse tanto en víctima como, al contrario, en espanto de los hombres.²⁴ Es ya lugar común que Lorca, lejos de distanciarse, se identifica con ellas. Por tal razón, la vagina sangrante representa de modo perfecto la pulsión de muerte, deseo y vida asociada al sexo, tan próxima por otro lado a la mirada surrealista.

Mas no todo acaba en sangre, aunque sea el fluido más visible. Hemos visto el vómito. En el dibujo conocido como “Bosque sexual” (BOSQUE SEXUAL 7, MH 182) se muestran sobre un solo plano, sin perspectiva, un conjunto de hojas o vainas negras, en forma de S estirada, en cuyo centro se insinúan perfiles de sexos masculinos y femeninos durante el acto de orinar y, acaso, de eyacular. Los femeninos se distinguen una vez más por las líneas del vello. Entre ellos, sujetas por un leve tallo que las hace parecer flores, un conjunto de bocas con labios gruesos recibe el líquido o

²⁴ Los múltiples significados que Lorca da a lo femenino son difícilmente reducibles a imágenes. Para empezar, como subrayó Predmore, “algunos de los símbolos ambiguos de Lorca tienen dos o más sentidos claramente separables” y ello tiene mucho que ver con “las realidades anímicas que perseguía expresar el poeta, y a menudo esas realidades representan la angustia de lo equívoco o lo turbio (*turbio* es palabra capital de la dicción lorquiana)” (Predmore, 1985: 41). Ya vimos cómo Monegal habla de “espanto asociado a la sexualidad femenina” (1994: 25). Pero no confundamos nosotros lo *terrible* con rechazo de la mujer, y aún menos desde una perspectiva de género. Sobre el pansexualismo en Lorca ha escrito Toro Ballesteros (2016).

lo rezuma. No faltan esbozos de pequeños sistemas nerviosos. Aún reencontraremos al final esta representación cruda de lo sexual, clave en la imaginación lorquiana.

“CABEZA DE ALAMBRE CON UN FONDO DE AGUA”

Los autorretratos completarán la secuencia que nos llevará de vuelta al dibujo central. Lorca esboza su propio rostro dentro del óvalo que anuda una sola línea limpia, con cejas marcadas por pelitos, ojos vacíos y lunas (lunares). Del óvalo salen directamente brazos filamentosos. La escena 4 de *Viaje a la luna* parece su descripción: “Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua” (1994: 60). La genealogía del diseño parece clara. Pasa por retratos dalinianos que el propio Lorca ha incorporado a su lenguaje plástico y se remonta al uruguayo Barradas, como ha desvelado Santos Torroella (1986: 39-53).

En el primero de los autorretratos que analizaré (LÁMINA 8a, MH 170), Lorca tiene el rostro doble, como santa Rodegunda. Ya he comentado su posible significado: “Tu soledad esquiva en los hoteles / y tu máscara pura de otro signo”, escribirá en el poemario (2013: 170), como para indicar el conflicto entre los diferentes yoés, el visible y el que se oculta. Pero ahora me interesan aquellos autorretratos donde interviene nuestra extraña criatura, porque en su confrontación con el rostro del poeta tenemos la manifestación más intrincada de tal duplicidad.

Llama especialmente la atención aquel dibujo donde Lorca abraza con aparente cariño uno de estos animales. Las letras que vuelan alrededor sugieren el nombre de Rafael (LÁMINA 8b, MH 175), que pudiera ser Rafael Rodríguez Rapún, su último gran amor. Esto nos llevaría hacia 1933, cuando lo conoce, aunque Hernández data el dibujo entre 1929 y 1931. Poco importa para el caso quién sea este Rafael, pues lo relevante es el gesto de abrazar aquello que nos duele. El dibujo está cruzado por una finísima cruz que reaparecerá en otros momentos, a veces como aspa. El óvalo de la gran cabeza se inclina sobre el animal y los brazos filamentosos lo abrazan. El abrazo sugiere afecto, aunque el animal parezca indiferente e incluso distante. Que sus ojos hayan sido reemplazados por dos pequeños óvalos negros, a modo de antifaz, acentúa su distanciamiento. A diferencia de otras manifestaciones claramente agresivas, en este caso no es negro, sino blanco, con incisiones hechas con alfiler. Por su tamaño y por el largo hocico, como una trompa, parece un perro, aunque la melena tiene algo humano y la cola

es sin duda de caballo. En MH 165, un animal muy semejante marcha sobre un tejado hacia un gran jarro de lorquianas flores, bajo un cielo de nuevo cárdeno y con letras. Desperdigadas aquí y allá se ven piezas negras que, por el perfil, más recuerdan peones de ajedrez que las urnas funerarias que interpreta, de modo bastante libre, Hernández (1986: 172). Este animal muestra una herida en la ingle por donde arroja un chorro de sangre. Todo invita a pensar que, según esta versión paralela, el animal también puede ser vulnerable, y precisamente donde tiene el sexo, o dicho de otro modo, si amenaza, también puede sufrir esa herida en silencio.

En el tercer autorretrato (LÁMINA 8c, MH 173), el animal tiene garras, es negro y resulta ya claramente amenazador. El óvalo lorquiano parece protegerse con las manos alzadas. Otra variante de la misma escena (LÁMINA 8e, MH 172) ofrece la particularidad de que el color de la criatura muda significativamente del blanco al negro en cuanto traspasa el contorno de Federico, que de nuevo aparece con sus pequeñas manos sobre el rostro, en postura defensiva. Una cuarta variante (LÁMINA 8d, MH 174) aún aporta más notas sobre la criatura y, sobre todo, acerca de la relación entre el sujeto Lorca y ella. La figura del poeta vuelve a representarse mediante el óvalo característico, cruzado por la consabida aspa, pero ahora está de cuerpo entero, con cinco extremidades que forman una enredada madeja. Una mano ocupa el lugar donde debiera estar el sexo. Sobre la línea superior derecha del aspa vuelan letras (*abcdefghijklabcde*), como las vimos en la casa con visillos, o sobre el animal abrazado o incluso en el cielo del animal herido con jarro de flores. Si en el primer caso las habíamos asociado a un espacio regido por la palabra poética, igual lectura podría valer aquí. La figura de Federico es la de un *homme de lettres*, alguien que vive para las palabras. Allí donde aparecen es fácil identificarlas con su faceta de creador verbal. Pero ahora, y esta es la novedad, Federico sostiene con la quinta mano-sexo un estandarte con el dibujo o emblema de la criatura (negra). Frente a él, la criatura real, bicolor, perruna, con melena, arrastrando un haz de venas, salta una valla o reja para atacarlo. Todo ello sugiere una especie de juego o exorcismo mágico entre el objeto y su representación, o entre signo y referente, que pudiera recordar *les mots et les images* de Magritte.

Detengámonos en estos detalles. El pendón recuerda la expresión española *hacer bandera de* algo. ¿García Lorca *hace bandera de* sus miedos? ¿Ama aquello que le hace mal? ¿O lo conjura? Pero ¿no consiste en eso la poesía, tantas veces? *Poeta en Nueva York* escenifica la lidia con sus demonios personales en el espacio apocalíptico de la metrópolis

deshumanizada. El estandarte muestra ahora, como antes el abrazo, la existencia de una relación ambigua con la criatura, a la que con igual fuerza se teme, se ama o se desea. Es bicolor, porque tiene a su vez dos caras y se transforma al entrar o salir del trazo que encierra la persona de Federico. Pero sin él no se entiende. Se determinan. Cuando aparece sola, está él presente de un modo u otro, sea bajo la forma de aquella casa con tejas y visillos y letras en el muro o, de nuevo, sobre el tejado familiar que pisa el animal herido en la ingle. En el caso de Rodegunda, con su sexo sangrante y el ángel liróforo, es fácil aventurar paralelismos con sus heroínas dramáticas. Incluso en otro autorretrato que veremos (LÁMINA 8f, MH 178, “El Hi”) es él quien vomita como la santa y sangra por un único pie.

Otro caso nos ayudará a entender el rol complejo del animal. En “Luna y puta” (MH 176), donde es rojo y con el pelo como dedos, está encerrado entre una maraña de hilos que conectan la palabra “Luna”, arriba, con la imagen de una luna negra decreciente, abajo. De nuevo, nos sugiere la relación entre palabra y cosa, aquella obsesión de Magritte. Nos marca un espacio interior de palabras, delimitado por la palabra “Luna”, y un espacio exterior de donde cuelga la imagen (o cosa) correspondiente. Aunque la imagen de Lorca no aparece, el espacio delimitado por hilos y palabras parecen connotarlo. Ese espacio “de alambre” hilvana variantes de la palabra “puta”, no siempre claros: “Putá”, “Rata”, “Pota”, “Rota”, “Pita”... El animal parece tentar el borde de los hilos con su garra, que se vuelve negra al traspasarlo, como ya es negra la luna, afuera. No es fácil interpretarlo. La luna lorquiana tiene un sesgo terrible y “puta” tiene un obvio sentido denigratorio. Si el círculo de alambre encierra la subjetividad lorquiana, ¿qué hace el animal en su interior? ¿Por qué es rojo y solamente negro en la parte que se escapa del círculo? No es cuestión meramente estética, como comprobamos en otros dibujos similares. Podría decirse que las palabras, o el espacio poético, al encerrarlo, lo mantienen de algún modo bajo control. Su agresividad se desataría en cuanto traspasa el límite verbal, a juzgar por la garra que se vuelve negra. ¿Significa que la poesía exorciza nuestros demonios? O, como en la casa amenazada, ¿no hay refugio frente a nuestros deseos prohibidos? ¿Representa la pequeña bestia la lucha eterna entre sexo y muerte? ¿Miden las palabras ese conflicto?

“Y EL PERRO ANDALUZ SOY YO”

Son interrogaciones y no pueden ser otra cosa. Por ello ha elegido Lorca la poesía visual. Los signos nos interrogan, apuntan a lo oscuro y,

como en la mejor poesía, aluden a lo indecible, significan antes que designan. El repertorio icónico va armando así una suerte de vocabulario eficaz frente al desgaste de las palabras, acaso demasiado planas, acaso demasiado reveladoras. Se lo había escrito a Gasch: “Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices” (García Lorca, 1997b: 508). De esos trasfondos brota el haz de rayos que son venas y son además nervios al aire en busca de arraigo en tierra. O el sexo femenino, violento y fecundo, que alberga la mirada de Dios. La bestezuela participa de esa indeterminación: mansa a veces, casi siempre amenazadora, poderosa y sexual como un caballo, violenta y hermosa como un león, doméstica y distante como un perro de presa. En *El público*, un caballo blanco ordena a Julieta montar en su grupa. Ella le pregunta para qué. “Para llevarte”, le responde el caballo, aproximándose. “¿Dónde?”, insiste ella. “A lo oscuro”, responde por fin él (1996b: 299). Las mejores imágenes nacen de lo oscuro y hacia él vuelven. O nacen del corazón sangrante, como en el dibujo de las pirámides. Por aquí, en los espacios de la imagen, respira de algún modo el duende.

Con lo visto hasta ahora podremos entender mejor “Autorretrato en Nueva York” (LÁMINA 1, MH 171), por donde comenzamos y hacia donde se ha encaminado todo lo anterior. La enorme cabeza del primer plano se defiende del acoso de cuatro animales. Estos no son iguales entre sí y hasta podría verse cierta evolución de sus rasgos, según el sentido de las agujas del reloj. El de la izquierda, confuso, con cinco patas, se agazapa como para atacar. El primero de la derecha es achaparrado, y el cuarto, el más estilizado. Este último es también el más parecido a un caballo entre cuantos dibujó Lorca y es sabida su connotación sexual (Predmore, 1985: 42-43; Martínez Nadal, 1970: 202-237). Este, precisamente, muda del blanco al negro cuando cruza el perfil de Federico.

A la izquierda hay un pequeño jardín vertical, un tanto chocante bajo la dura geometría de las torres. Se abre alrededor de una flor, en principio una campánula, sostenida por un largo tallo del que brotan hojas como labios. El recuerdo de “Bosque sexual” (LÁMINA 7, MH 182) se impone y marca de connotaciones sexuales la representación. Sin embargo, al observarla en detalle, comprobaremos que no hay tal campánula, o mejor, que se trata de un efecto óptico. De hecho, la forman un conjunto de seis estambres, sostenidos cada uno por un hilo, que nacen de un pequeño brote triangular de trazos o pelos que habremos de asociar al sexo femenino, según lo visto. Del conjunto de filamentos se desprenden o vuelan al aire unos puntos negros que sugieren polen, esto es, un signo de fecundidad.

En el suelo reencontramos los pequeños tallos negros en forma de S alargada del dibujo ya visto, “Bosque sexual”.²⁵

Sobre el doble escenario descrito, articulado al modo cubista, los rascacielos se alzan en una compacta disposición en forma de U, solo quebrada por una fila de columnas que recuerda un metro aéreo. Cuantos han descrito el dibujo advierten que las ventanas se metamorfosean en letras y números. No son poesía, en este caso. Es ahí donde el mascarón bailará entre “columnas de sangre y de números”. No es poesía. Es el capitalismo brutal que solo entiende de cifras y se enfrenta a la sangre de sus víctimas. Es la ciudad que alza “montes de cemento” para que andemos “debajo de las multiplicaciones” (García Lorca, 2013: 194 y 252). Por fin, sobrevolando el conjunto, flota la pequeña figura femenina con su ramito de nervios colgando, único motivo tierno en medio del caos urbano.

Como se comprueba, de los tres o cuatro planos representados, el inferior es claramente sexual y está centrado en la imagen del poeta, hundido entre los edificios mientras procura salvaguardarse de las heridas del deseo. Por vías diferentes, aunque siempre fieles al texto, signos que podrían ser contradictorios por separado se articulan ahora en una sintaxis de extraña coherencia, presidida por esas criaturas que ya no volverán. Es la dialéctica del deseo y la soledad, del sexo y la geometría, de lo vital encerrado en la inhumana urbe capitalista. Es, en fin, la lucha de Federico con sus propios fantasmas y los de la ciudad brutal.

“Y el perro andaluz soy yo”, había dicho a su llegada a la ciudad. En una primera versión, este artículo iba a titularse “Autorretrato con perro andaluz”. Efectivamente, no sería descabellado asociar este animal mutante al perro andaluz y, en consecuencia, al propio poeta. Lorca es y no es el perro andaluz, el que vuelve una y otra vez, cambiante, impasible, cruel, a refugiarse bajo las lunas de su rostro. O dicho con sus palabras:

Allí, león, allí, furia de cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas,
allí caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterero
(2013: 170).

²⁵ Coincido con Herrera Cepero, que observa esos puntos como polen, aunque a mi parecer va demasiado lejos en su interpretación del jardín: “podría simbolizar no solo el mundo natural arruinado por la civilización, sino los impulsos sexuales reprimidos, tema fundamental en *PNY*, e incluso la esterilidad, otro tema quintaesencial de la obra lorquiana” (2016: 137).

BIBLIOGRAFÍA

- ABC Cultura (2011), «Un autorretrato de Lorca en Nueva York sale a la luz con motivo de su subasta»: https://www.abc.es/cultura/libros/abcm-autorretrato-lorca-nueva-york-201104260000_noticia.html (26-12-2020).
- Allison, Jane, y Coralie Malissard (eds.) (2018), *Modern Couples. Art, Intimacy and the Avant-Garde*, Londres, Prestel Publishing Ltd. y Barbican Art Gallery.
- Arséntieva, Natalia (2006), “Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, pp. 249-308.
- Caparrós Esperante, Luis (2018), “Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 9, pp. 372-394.
- Cavanaugh, Cecelia J. (1995), *Lorca's drawings and poems: forming the eye of the reader*, Lewisburg, Pa., y Londres, Bucknell University Press y Associated University Presses.
- Dalí, Salvador (1930), *Dormeuse cheval lion invisibles* [Óleos, 1930], Fundación Gala-Salvador Dalí. Catálogo Razonado de Pinturas, núms. 246 y 247: <https://goo.gl/vQ72d3> y <https://goo.gl/W6Q6vL> (26-12-2020).
- Dalí, Salvador (1978), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*, ed. Rafael Santos Torroella. Monográfico de *Poesía*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- García Lorca, Federico (1940), *Poeta en Nueva York*, con cuatro dibujos originales, poema de Antonio Machado, prólogo de José Bergamín, México, Editorial Séneca.
- García Lorca, Federico (1983), *Poeta en Nueva York: Tierra y luna*, ed. Eutimio Martín, Barcelona, Ariel.

- García Lorca, Federico (1986), *Dibujos*, proyecto y catalogación de Mario Hernández, Madrid, Ministerio de Cultura.
- García Lorca, Federico (1990), *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, ed. Mario Hernández, Madrid, Tabapress / Fundación Federico García Lorca.
- García Lorca, Federico (1994), *Viaje a la luna (Guion cinematográfico)*, ed. Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos.
- García Lorca, Federico (1996a), *Obras completas, 1. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- García Lorca, Federico (1996b), *Obras completas, 2. Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- García Lorca, Federico (1997a), *Obras completas, 3. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- García Lorca, Federico (1997b), *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (2013), *Poeta en Nueva York*, primera edición del original, ed. Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Francisco (1981), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- García-Posada, Miguel (1981), *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*, Madrid, Akal.
- Gibson, Ian (1998a), *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Crítica.
- Gibson, Ian (1998b), *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, 4ª ed., Barcelona, Plaza & Janés.

- Grande Rosales, María Ángeles (2005), “*El público: la verdad de las máscaras*”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia, pp. 117 ss.
- Hernández, Mario (1986), “Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos”, en Federico García Lorca (1986), pp. 85-115.
- Hernández, Mario (ed.) (1990), Federico García Lorca (1990).
- Herrera Cepero, Daniel (2016), *Lorca en Nueva York y Nueva York en Lorca: diversificación e hibridez expresiva*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Lusty, Natalya (2007), *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, S.I., Routledge.
- Martín, Eutimio (ed.) (1983), Federico García Lorca (1983).
- Martínez Nadal, Rafael (1970), *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz.
- Menarini, Piero (1999), “Una interpretación mitológica de *Viaje a la luna*”, en Laura Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo: Atti del Congresso Internazionale (Parma, 27-29 aprile 1998)*, Roma, Bulzoni, pp. 213-232.
- Monegal, Antonio (2001), “Shall the Circle Be Unbroken? Verbal and Visual Poetry in Lorca, Buñuel and Dalí”, en Manuel Delgado Morales y Alice J. Poust (eds.), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 148-158.
- Monegal, Antonio (ed.) (1994), Federico García Lorca (1994).
- Oppenheimer, Helen (1986), *Lorca. The Drawings. Their relation to the poet's life and work*, Londres, The Herbert Press.

- Plaza Chillón, José Luis (2011), “La visión plástica de la mujer en los dibujos de Federico García Lorca: aparente ingenuidad, drama surrealista y tragedia expresionista”, *De Arte*, 10, pp. 231-252.
- Plaza Chillón, José Luis (2020), *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*. Granada: Comares, 2020.
- Predmore, Richard Lionel (1985), *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994), *Lorca y el sentido*, Madrid, Akal.
- Sánchez Vidal, Agustín (1996), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, 2ª ed., Barcelona, Planeta.
- Santos Torroella, Rafael (1986), “Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos”, en Federico García Lorca (1986), pp. 39-53.
- Toro Ballesteros, Sara (2016), “Todas las formas de amor: el pansexualismo en la obra de Federico García Lorca”, *Colóquio/Letras*, 192, pp. 64-70.
- Vives, Anna (2015), *Identidad en tiempos de vanguardia. Narcisismo, genio y violencia en la obra de Salvador Dalí y Federico García Lorca*, Berna, Peter Lang.

LÁMINAS



LÁMINA 1 - "Autorretrato en Nueva York" (MH 171)



LÁMINA 2 – “Animal fabuloso dirigiéndose a una casa” (MH 166)

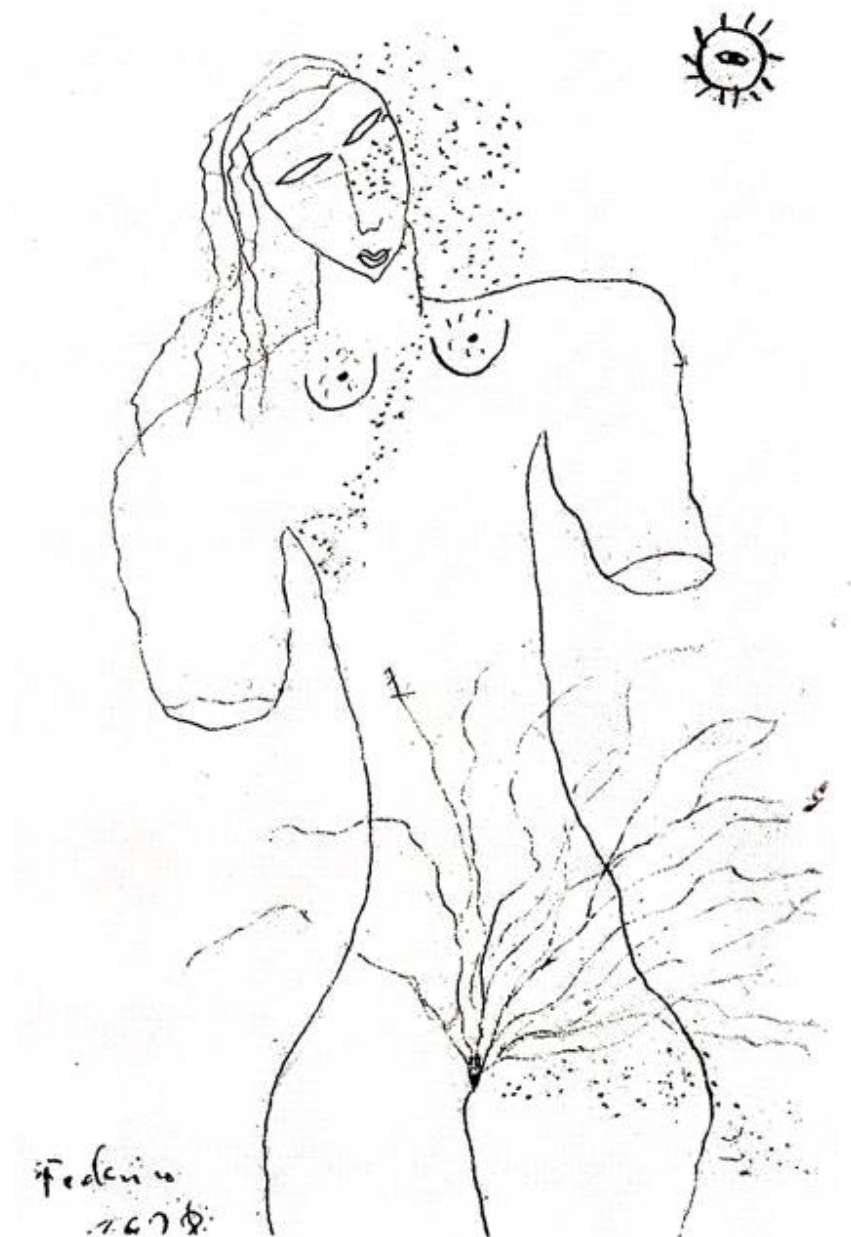


LÁMINA 3 – “Venus” (1928) (MH 233.2)

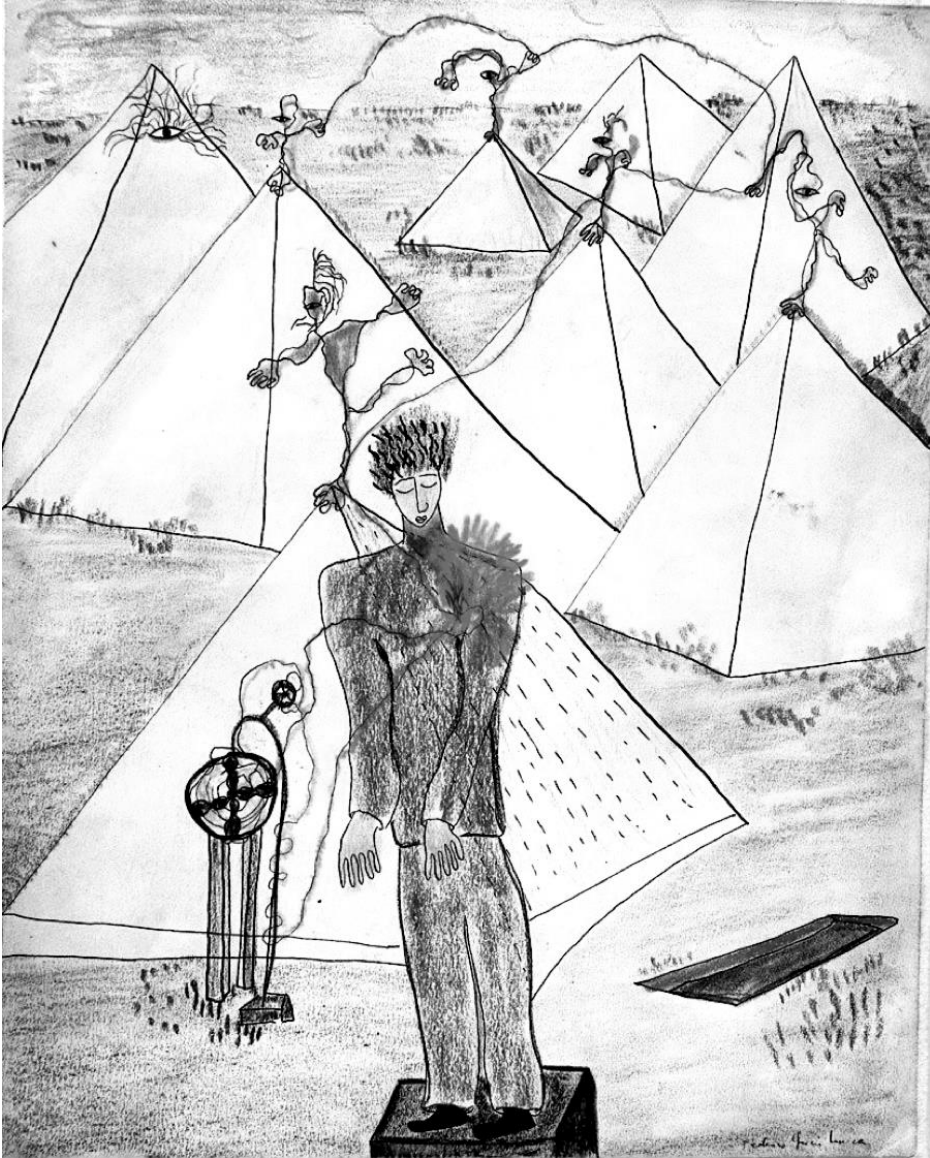


LÁMINA 4 - “Joven y pirámides” (MH 168)

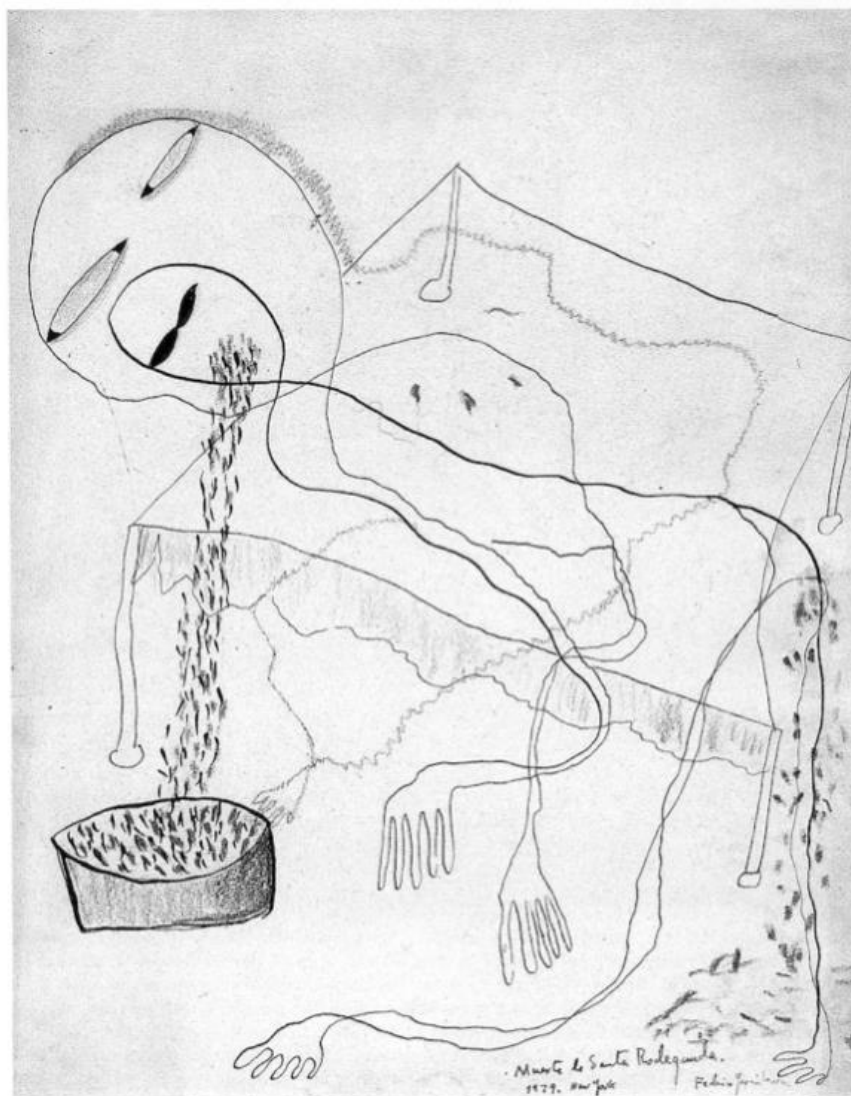


LÁMINA 5 - "Muerte de Santa Rodegunda" (MH 161)



LÁMINA 6 - "Muerte de Santa Rodegunda" (MH 162)



LÁMINA 7 -"Bosque sexual" (MH 182)



LÁMINA 8 - Seis autorretratos (MH 170, 175, 173, 174, 172 y 178)