

LA MÁSCARA COMO METÁFORA Y LA IMAGEN DEL *CLOWN* EN LOS DIBUJOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

José Luis Plaza Chillón
Universidad de Granada

1. Los *clowns* y el circo

El imaginario dibujístico lorquiano y su proyección iconográfica está poblado de figuras masculinas que representan o enmascaran, según se mire, una larga estela de *clowns*, “pierrots” y payasos que desarrollaría en su obra y que, en algunos casos, suponen auténticos hallazgos estéticos. Son dibujos de amaneradas figuras que al igual que los gitanos, marineros y demás jóvenes, representan toda una época: los años que van de 1924 a 1928, y que, en general, simbolizan un estado sentimental e íntimo que se conjuga perfectamente con su obra dramática y poética, ya que son coincidentes en algunos casos con obras totalmente acabadas como el *Romancero gitano*, o en proyecto, como *Mariana Pineda*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa* o *Los títeres de cachiporra*. No obstante, este romántico y onírico mundo circense de marcada melancolía, en muchos casos surrealista, estará presente en otras obras lorquianas; sus poemas están poblados con estos melancólicos y tristes seres, por no insistir en las decisivas apariciones de arlequines y similares personajes en dramas tan recurridos como *El público* o *Así que pasen cinco años*. La fascinación del arlequín (su propia hermana recuerda que entre los disfraces que Lorca tenía de niño había uno precisamente de arlequín), payaso o saltimbanqui conecta con el *clown* como arquetipo. Encontrará su equivalente visual en las obras de Picasso y Miró, y antes de ellos, en todo un rico caudal de dibujos y obras que documentan diversas posturas de arlequín y que, desde luego, tienen que ver con la máscara, como metáfora o elemento imprescindible de todo arlequín, o del maquillaje del pierrot y del *clown*. Observaremos que en muchos de estos dibujos, aunque también en los realizados en Nueva York, la máscara representa grotescamente distintas secuencias: la máscara que se cae, la máscara que echa sangre por la boca, la máscara, figura y tumba, la máscara con música, etc.

La iconografía del payaso o saltimbanqui tiene una larga tradición decimonónica, que proveniente del mundo de la “*commedia dell’arte*” italiana, y que recorrerá toda

Europa. Confluye esta vieja y popular tradición en el circo, donde lo titiritero o lo puramente teatral se confundirán en una sola unidad. La elección de la imagen del *clown* no será sólo la elección de un motivo pictórico o poético, sino una forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte. Todo sería retomado con fuerza en las vanguardias de principios del siglo XX, y tanto en lo literario como en lo plástico, surgirán autores, artistas o comediantes que relanzarán esta estética finisecular; pensemos en las sobresalientes aportaciones de escritores como Jacinto Benavente, Valle-Inclán o Ramón Gómez de la Serna. En el mundo de las artes visuales esta temática se complica todavía más, porque son muy variadas sus obras y muchos sus seguidores, baste citar los nombres de Gris, Calder, Picasso, Dalí o Barradas, para hacernos una ligera idea de la prolífica creatividad que dio el género.

Este bohemio mundo rodeado de saltimbanquis, arlequines, pierrots, payasos y *clowns* confluirá en el onírico y melancólico habitáculo del circo; un espacio de comedia y tragedia que fascinaría a poetas, dramaturgos o pintores por igual, desde Stanislavski a Toulouse-Lautrec, pasando por Degas, Seurat, Chagall, pero también a nombres tan dispares estéticamente como Klee o Chaplin; su defensa en España vino de la mano del director de escena Gregorio Martínez Sierra, pero, sobre todo, de Gómez de la Serna, que llegó a decir esta significativa frase: “el que más noches de circo tenga en su haber, es el que primero entrará en el reino de los cielos”. A partir de mediados del siglo XIX, el mayor número de circos estables que existían en Europa se encontraban entre Madrid y Barcelona. En los años veinte se instala en Madrid el circo “Americano”, en la plaza del Carmen, donde dio Ramón su famosa conferencia desde lo alto de un trapecio.

El circo es por definición, un mundo empapado de literatura, sin literatura, a la cruda luz de una realidad implacable; casi toda su magia se desvanecería, al trasladarse al mundo de las artes plásticas. Un ejemplo de rara fascinación nos lo brinda Martínez Sierra en su desconocida obra *Teatro de ensueño*, donde sugiere un mundo onírico de sugerencias vagas, cercano a la alucinación cosmopolita de la noche del sábado, pero que esconde en sus entrañas, la tristeza profunda de los payasos, tan acertadamente plasmada por Picasso o Rouault. Estos dos artistas del ámbito francés serían los más cercanos poéticamente al granadino; sus personajes marginales se orientarán hacia una preocupación de la realidad social: prostitutas, gentes de circo y de la “*commedia dell'arte*” convertidos en los desplazados o excluidos, símbolos de la protesta social y del contrapoder de los artistas, representando además la inmensa soledad y marginalidad

que conlleva la vida errabunda, que en el caso de Rouault, invocan directamente al sufrimiento de Cristo, impregnando a sus personajes una inmensa tristeza y una profunda piedad, y describiendo la dialéctica entre la existencia y la apariencia, además de la condición humana en el escenario del mundo; Lorca recogería el testigo poético del *clown* triste que codificó Rouault, convirtiéndolo en un críptico autorretrato. Gómez de la Serna llegó a considerarse incluso “cronista de circo”, y piensa que el fundamento de toda la magia está en el *clown*: “El *clown* es el que sostiene el circo y quizá sostiene la vida, siendo lo que más consuelo nos da, después de nuestra muerte, ellos continuarán sus payasadas” (Gómez de la Serna, 1987: 33). El crítico y amigo de Lorca, Sebastián Gasch también se sintió atraído por el mundo del circo, considera que a partir de cierta edad el circo va unido al recuerdo de la infancia y tiene el sabor agrídulce de la niñez que perdimos para siempre: “¿Por qué hay tanta gente, me digo, sentadas en las gradas de ese circo? Sin duda, porque todos ellos son unos timoratos que guardan en su corazón la nostalgia de todo cuanto no han osado emprender con audacia. Uno tiene la sensación de que ellos anhelan exteriorizar súbitamente su personalidad y dejar de estar anclados en su rutina...” (Gasch, 1961: 96).

Se ha señalado la decisiva influencia que el romanticismo, el decadentismo y el simbolismo supusieron para muchos artistas de la vanguardia europea, sobre todo, en el modo de entender la vida, la defensa del malditismo, del mal vivir del poeta que se manifestaba en el dandi (que intentaba ausentarse de su cuerpo), la máscara o el *clown*. Desde las acusadas reacciones de Alfred Musset y el desarrollo perverso aunque enjundioso de los ensayos de Barbey d'Aurevilly hasta las provocaciones de Baudelaire, el dandismo y por extensión el *clownismo* suponían el enmascaramiento del artista que escondía su dolor y más íntimo “yo” detrás de la aparente serenidad de una máscara, ya fuera artificial, o simplemente maquillada como la que abunda en los payasos lorquianos. En este sentido, hay que señalar un dibujo de *clown* que podemos considerar paradigmático y que, de alguna manera, ejemplifica a todos los payasos lorquianos; fue trazado en el ejemplar del *Romancero gitano* dedicado a Félix Lizaso, cuando estuvo en La Habana en 1930, en la contrapágina del poema “La monja gitana” y que parece titular, *Poema de la dolorosa [impresión]*, (p. e. fig. 1) representando a dicho personaje con una máscara en la mano derecha evidenciando su tristeza, mientras él mismo queda envuelto en un halo fantasmal de magia y de muerte, acuciado por la enorme y asfixiante gorguera que envuelve su cuello y un pálido rostro de ojos vacíos. Lorca adopta un recurso romántico y decadentista para la creación de estas obras tan

personales, jugando con la idea propia de sinceridad frente a lo que siente en su interior. Con estas tristísimas figuras, Federico va a expresar una lucha interior que se manifestará entre la realidad y la ilusión, entre la razón y la intuición, entre lo que se permite o puede expresar y lo que realmente oculta. El tema de la máscara (territorio liminal por excelencia y por tanto “esencia de la frontera”), y del correspondiente doble tiene que interpretarse dentro del contexto romántico del dolor y la desilusión, dolor que se mantendrá y culminará en su reflexión sobre el mito “San Sebastián”. Destaca el sutil estilismo de Lorca en estos dibujos, creando frágiles contornos y nimios perfiles, a veces superpuestos o doblados, antes que atreverse a expresar sin pudor su propia presencia desnuda, y por tanto erótica y homosexual, lo que supondría una crudeza demasiado evidente. Lorca como poeta y artista, heredero de escritores simbolistas como Mallarmé, y pintores como Gustav Moureau o Puvis de Chavannes, empleará una serie de recursos poéticos o plásticos para esconder o velar crípticamente sus más profundos e íntimos sentimientos. Esto es reflejado en gran parte de los dibujos y en su obra poética; como ha apuntado algún crítico, tal vez llevada a sus últimas consecuencias, no referimos a su obra literaria, poniendo como posible modelo de lectura deconstructivista, y revelando el proceso de enmascaramiento por medio de mitos e intertextos y ofreciendo otras posibilidades interpretativas.

Lorca en sus dibujos de desangelados *clowns* mostrará camuflada su propia angustia, otro elemento de raigambre romántica y muy español que entronca con la preocupación de la pérdida de valores y la fe, que fue una constante en la segunda mitad del XIX, acentuándose en 1898 y sus consecuencias, llegando hasta la década de 1920; por ello cuando el poeta mezcla en estas “pequeñas” creaciones plástico-poéticas, el placer y la alegría a través de sus “pierrots” y payasos con las lágrimas, la tristeza y, a veces, el llanto, repite a manera de “revival” una de las reacciones clásicas del romántico frente al dolor: “la risa del llanto”. Por eso hemos creído necesario detenernos en estas palabras escritas por el poeta en un temprano artículo de 1918, y cuyo premonitorio título, “Un prólogo que pudiera servir de muchos libros”, antecede manifiestamente toda una estética que se plasmará en gran parte de su obra literaria y plástica, especialmente en este melancólico mundo: “El poeta, que es un personaje que debía ser sincero, se calla en el fondo de su alma lo que quiere estallarle en el corazón. Una sombra va a alcanzar en estas escenas llorando todo, lo triste y lo alegre. Bien mirado, la alegría no existe, porque casi siempre en el fondo de los corazones se aposentó el dolor inmenso que flota en los ambientes del universo, el dolor de los

dolores que es el dolor de existir. El poeta llorará estas escenas de verano con luna y rosales, escenas de crepúsculo de la naturaleza o del sentimiento. Es la única oración que se puede hacer de verdad” (García Lorca, 1989: 377, T. III).

2. Clownismo

Después de la exitosa segunda exposición individual de Salvador Dalí en las galerías Dalmau de Barcelona, donde presentaba cuadros en el que el tema obsesivo de Lorca se perpetua, me refiero a las obras, *Academia neocubista*, *Naturaleza muerta (Invitación al sueño)*, *Homenaje a Eric Satie* y *Cabeza amiba*, el catalán escribe una carta al granadino a principios de enero de 1927 donde muestra la euforia exitosa de dicha exposición comunicándole que había visto un retrato suyo, de la siguiente manera: “Haber si se algo de ti, por que me escribes tan poco? La otra tarde en Hospitalet, Barradas me enseñó un retrato ‘clownista’ de ti y de Maroto, pues casi me puse a llorar. Que japonesito chocolate Sutchar más estupendo eres”. Esta alusión a Barradas y al retrato *clownista* de Federico y de García Maroto, (p. e. fig. 2) donde mantiene el rostro humano aunque no sus facciones, anulando cualquier trazo sensual y tomando las cejas como único referente del maquillaje del *clown*, es muy sintomático, ya que se puede considerar como el principal responsable de la “popularización” de este nuevo “ismo” en España; asimilado a la creación plástica de los personajes que Lorca convertirá en *clowns*, ya sean payasos, arlequines, “pierrots”, marineros o sus propios autorretratos. Esta significativa manera de retratar que pondrá de “moda” Barradas, derivaba del cubismo, y se venía haciendo en Europa desde principios de la década de los diez; destacamos los tempranos retratos realizados por Jean Cocteau, entre 1910 y 1916, donde se retrata y retrata sin facciones el rostro, muy cercanos a los planteamientos estéticos de Barradas, y en consecuencia de Lorca. Hay una definitiva influencia ejercida por Barradas en el granadino desde principios de los años veinte con su decisiva participación como figurinista en el primer estreno teatral, *El maleficio de la mariposa*; poco a poco se irá acrecentando más, así como su amistad, cuyo punto culminante fue el famoso “Ateneillo de L’Hospitalet”, sito en su humilde vivienda de la citada ciudad, lugar de tertulias y sesiones críticas donde la vanguardia y el arte dominaban el ambiente. Dalí, junto al crítico José María Sucre y el pintor italiano Marinetti, fueron algunos de los más destacados polemistas; precisamente Sebastián Gasch, también ateneísta, ha evocado las controversias críticas de Dalí y Lorca, sobre el arte nuevo y las novedosas propuestas estéticas. García Lorca era un asiduo del

“Ateneillo” dejando incluso su impronta personal en el “álbum” de Barradas, transcribiendo parte del poema “Muerto de amor” del *Romancero gitano*, antes de su publicación oficial en 1928, cuya versión variaría algo; dejando también un dibujo representando a una *Dama con mantilla de madroños y fragmento del romance ‘Muerto de amor’* (1927), que actualmente se conserva en Montevideo, de parecidas características formales a su serie de “Damas con madroño”, de clara influencia “picabiana”. No es rara esta interacción del granadino en los trabajos de Barradas, precisamente en 1925 dibuja un *Payaso llorando*, cogiendo un pétalo de flor, cuyo tallo son sus propias lágrimas, escribiendo además un poema inédito en el reverso de un folio donde el uruguayo había dibujado el retrato de Catalina Bárcena de manera “clownista”, y que concluiría el propio Lorca añadiéndole los ojos, las cejas, la boca y la nariz. Acudían también al “Ateneillo”, otros poetas y animadores de la intelectualidad y modernidad catalana, que se convirtieron en protectores del Lorca “pintor” en la exposición de Dalmau. Barradas realizó varios retratos del granadino, y él compartió el sabio magisterio del uruguayo que se plasmó de una manera especial en gran parte de su obra plástica, sobre todo en la serie de los *clowns*.

Es probable que desde fecha muy temprana Federico estuviese familiarizado con el tema del *clown*; mientras estaba enfrascado en los ensayos de su primer estreno teatral, tal vez, asistiera en abril de 1920 a la velada “ultraísta” madrileña celebrada en el Ateneo, donde la intervención del pintor Barradas se anunció con el título de “El antiyo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra”, una conferencia que tal vez nunca escribiera como tal. Lorca, junto a sus amigos, era un asiduo de la bohemia madrileña, a la que a veces, se apuntaba Barradas en el café de Oriente, cerca de donde vivía; formándose una tertulia de los colaboradores y amigos de la revista vanguardista *Alfar*, creada en La Coruña pero con influencia nacional; en dicha revista trabajaría asiduamente Barradas, cuya creación editorial fue realizada por su compatriota Julio J. Casal, y que supo aglutinar a lo más granado de la vanguardia española, planteando dicha publicación como un espacio nuevo de convivencia entre diversos modos de concebir literatura y arte, cuya dirección artística, precisamente, venía de la mano del uruguayo. La revista gallega iniciaría una serie de retratos a intelectuales y artistas de entonces, donde se puede apreciar un cierto *clownismo* gráfico; entre otros destacaron los de Martínez Sierra, José Francés, García Maroto, Dalí o los dedicados a Lorca.

Otro de los lugares donde se difundió el *clownismo* fue el mítico café “Pombo”, donde Barradas solía acudir a las tertulias nocturnas; dicho café fue frecuentado por la

práctica totalidad de la vanguardia española y la mayor parte de los extranjeros que pasaron por Madrid. Acudían también allí los amigos de la Residencia, en este lugar realizaría precisamente Barradas un apunte gráfico de Ramón de marcado carácter *clownista* que podría considerarse como el arranque barradiano de este singular “ismo” que tanto influyó en Lorca. En el uruguayo dicha poética tuvo más bien un planteamiento meramente estético-plástico, mientras que en el granadino las implicaciones psicológicas relacionadas con la castración homoerótica y otros temas iconográficos asimilables son inseparables. Se puede entender que el género del *clown* en Barradas se trata de una derivación de su etapa “vibracionista”, donde confluían cubismo y futurismo, convirtiéndose en un estilo personal, pero donde también se encuentran ecos poéticos de Pedro Garfías, Salvat-Papasseit o Guillermo de Torre; sus cuadros vibracionistas beben del lenguaje de Cezanne transformado en cubismo, incorporando letreros o números a modo de “collage” y cuyas visiones de algunos lugares emblemáticos de la ciudad de Barcelona y la capital madrileña se encuentran entre sus mejores obras.

3. Máscaras y maquillajes

En García Lorca la máscara del *clown*, o en su caso el profuso maquillaje que lo adorna y esconde, se identifica con una sociedad falsa de la que hay que ocultarse, ya que puede castigar al homosexual si éste es descubierto. Por eso, el homosexual tiene que “travestirse”, esconderse detrás de una máscara, transgrediendo las normas llega incluso a afeminarse, sacrificándose a sí mismo como si se tratara de una incruenta castración simbólica, convirtiéndose en un equívoco consciente de hombre-mujer, transformándose en “máscaras de un perpetuo carnaval” exento de comicidad, mostrando, por tanto, toda su crudeza.

Este fariseísmo social está ejemplarmente significado, precisamente, en su obra dramática más “abstrusa, maquillada y enmascarada”: *El Público*, donde la “máscara” se muestra como devoradora y castradora. En el cuadro primero el personaje del Director dice: “...¿Qué hago con el público si quito las barandas del puente. Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara... Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos”. Más adelante, en el cuadro tercero de nuevo el Director: “No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si

burlamos la máscara, esta nos colgará de un árbol como al muchacho de América. [...] En medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge de la mejilla. En la alcoba, cuando nos metemos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el techo”. A lo que responde el Hombre 1, transformado ahora en homosexual, antes Gonzalo: “Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. [...] Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela” (García Lorca, 1989: 604 y 638-639). Con esta metáfora de la máscara como identificación de la sociedad, que a la vez sirve de escondrijo y autorretrato encubierto, muestra Lorca la asociación de la homosexualidad a una cuestión anal, que es constante en la obra dramática, poniendo de manifiesto su execrable repulsión. Como apuntaba Freud, “la condena del ano, en el seno de un discurso en el que la relación homosexual, bajo el prisma del un Yo moral hipertrófico, es tenida como ‘contra natura’”, va unida no sólo a una relación sadomasoquista entre los protagonistas sino a un compromiso entre ese ejercicio de sadomasoquismo y el dinero. Por ello, la sexualidad anal, el sadomasoquismo y el dinero son las tres claves que definen la relación homosexual en *El público*, algunas de las cuales ya habían sido anticipadas en los poco conocidos “Poemas en prosa”. En un poema de 1918 titulado, “Mascarada”, Lorca plantea tempranamente la tragedia del *clown* y su metafórica máscara en primera persona: Colombina, Arlequín y Pierrot protagonizan este breve drama versificado que esconde la verdadera tragedia del amor encubierto o maquillado: “[...] ¿Por qué calla Arlequín? / Colombina que pasa / me sonrío y se sienta / en su banco de plata. / Pierrot toca su violín. / Sentida serenata...” (García Lorca, 1989: 985-986, T. II).

Podemos considerar que lo significado hasta ahora, no es sino una derivación ante la marcada tendencia que supone la autoidentificación del poeta granadino con su propuesta plástica y poética del *clown*, payaso, arlequín o saltimbanqui en el sentido romántico que proclamaba Baudelaire, de que el actor oculta bajo su triunfo y sus fingidas alegrías, un alma desesperada. En la transfiguración romántica, el modelo del payaso triste, bufón o arlequín se convierte en una figura de proyección por antonomasia para el artista moderno, fundiéndose “místicamente” en un mismo ideal, demostrando una grandeza heroica al sublimar su propia aflicción y su miseria tras una máscara teatral. Existen dos dibujos ejemplares de 1926 de la colección de Enrique Lanz, regalo del autor a su amigo Hermenegildo Lanz; y aunque no traten

específicamente el tema del *clown*, contienen todas las características formales e iconográficas derivadas de esta temática donde el enmascaramiento psicológico del artista es transformado en imágenes de profundo lirismo, me refiero a *Poema surrealista* y *El joven y su alma (poema de Baudelaire)*. El primero (p. e. fig. 3) presenta la tradicional iconografía del payaso desdoblado, no sólo del rostro, sino que aparece también el cuerpo duplicado, aunque llama la atención la reproducción de dos gorgueras diferentes y dos gorros distintos, además el cromatismo también difiere para cada imagen; podemos intuir que más que un desdoble represente un abrazo de una figura a la otra, acentuándose su contenido homoerótico. Resulta desconcertante que la citada obra esté ilustrada con unos versos del Canto III de *La Divina Comedia* de Dante, la correspondiente al infierno, cuyos versos escritos dicen: “Quivi sospiri, pianti ed alti guai / risonaram per l’aer senza stelle” (Allí, bajo un cielo sin estrellas / resonaban suspiros, quejas y profundos suspiros...) (Alighieri, 1983: 27, Vol. I), y si a estos versos añadimos el sugerente y explícito título de *Poema surrealista* (una de las pocas ocasiones en las que Federico García Lorca alude directamente a esta estética con la que aparentemente nunca se identificó, sino que además rechazó), se hace todavía más evidente ese enmascaramiento con el que intenta cubrirse el poeta acudiendo a esta imagen de marcada melancolía. *El joven y su alma (poema de Baudelaire)* (p. e. fig. 4) responde a las mismas características que el anterior, similar composición y mismo tratamiento poético, si bien ahora el *clown* se transforma en un jovencísimo chico de efébrica pose asociado más con el mundo del marinero por la aparición de ese enorme cuello que sustituye a la habitual gorguera de los payasos. Al igual que *Poema surrealista*, esta obra resulta mucho más ambiciosa y compleja desde el punto de vista de la composición plástica, los rostros siguen el ejemplo del desdoblamiento: uno con los ojos abiertos, mientras el que rodea el cuerpo aparece con los párpados cerrados a modo de “alma” o desdibujado espíritu, que volvería a repetir en 1927 en el dibujo, *Leyenda de Jerez*. Dentro de la serie del *clown*, hay algo que particulariza estas dos obras de Federico, y ello tal vez estribe en las circunstancias íntimas y personales que vivió el poeta en estos años muy cerca de Dalí, lo que hace aún más complejo, intrincado y contradictorio si cabe, todo este mundo iconográfico, que es consecuencia en parte, de sus intensas relaciones vitales, estéticas y sentimentales. Llama especialmente la atención que Lorca subtitule el segundo dibujo referido como “poema de Baudelaire”, pero no debe de extrañarnos si pensamos que fue uno de sus poetas preferidos. Recordemos el célebre comienzo de los versos escritos por el poeta

simbolista francés referidos precisamente a la “máscara”, escondrijo y decorado que esconde la vida real: “...¡Oh blasfemia del arte! ¡Oh sorpresa fatal! / Ese cuerpo divino que promete la dicha / ¡Por arriba concluye en un momento bicéfalo! / ¡Pero no! Es una máscara, decorado engañoso / Esa cara que adorna un mohín exquisito...” (Baudelaire, 1992: 61-63). En un paso más para interpretar el dibujo *El joven y su alma*, quizá haya que acudir al vocablo francés “psyche” y el español “psiquis”, ambos sugieren una pista sobre el significado “surreal” de la obra; los dos significan “alma” y se refieren al tipo de espejo tradicional que no muestra la verdadera imagen del reflejado, sino que la oculta proyectándola, como si de una máscara se tratara dispuesta a romperse en mil pedazos en cualquier momento; recordemos la singular pintura de Picasso, *Muchacha delante del espejo*, cuya similitud compositiva con el dibujo lorquiano resulta más que inquietante. El reflejo es el alma del joven, su “doble”, su yo psicológico interior (como correspondería a las supersticiones tradicionales de los espejos); en este sentido, si buscamos en la tradición germánica (aunque ocupe un lugar destacado en el inconsciente colectivo de la humanidad), el reflejo y la sombra (nuestro lado oscuro) simbolizan el alma, un alma que seres inhumanos han perdido, y cuyo reflejo real (sombra-espejo) es imposible.

4. Rostros enmascarados

Entre el gran número de dibujos que tienen como protagonista el rostro “humano” o al menos parte del mismo, quiero destacar dos especialmente, se trata de *Rostro con flechas* y *Rostro de las dos flechas*, ambos fechados en torno a 1935-36. Ambos dibujos han sido creados con apenas una línea, quedan convertidos casi en una viñeta llegando a la máxima estilización; sin embargo, su trasfondo poético e interpretativo puede trascender mucho más de lo que en un principio aparenta, sobre todo, si lo llevamos al imaginario y simbólico inconsciente lorquiano para converger en un análisis semiológico y psicológico. Partimos de un presupuesto teórico común a toda la crítica de orientación psicoanalítica, de que es posible en la obra literaria desandar el camino que lleva de lo manifiesto a lo latente, a través de las recurrencias y extravagancias del sentido. De esta manera afronta el empeño como verificación analítica de una intención previa, de que toda producción dramática, poética o dibujística lorquiana se organiza sobre un triángulo de fuerzas: el llamado “varón edípico”, el “varón viril” y la “mujer”, desdoblada en un aspecto erótico y materno; reproduciendo las constantes obsesiones que hemos analizado en su obra plástica, el desdoblamiento de muchas de sus figuras,

manifestado especialmente en los *clowns* que se multiplican de una manera ingente e insólita, a través de la germinación del varón edípico en una proyección viril que asume responsabilidad erótica, que no puede afrontar por sí mismo, y la castración, por medio de un simbolismo recurrente de instrumentos cortantes, degollaciones y lo que se ha definido como “lluvia de Sodoma”, que recaen sobre el polo viril transgresor, y presente, precisamente en estos dos dibujos que se representan como “rostros con flechas”, profundizando en lo más hondo del inconsciente lorquiano.

El titulado *Rostro con flechas*, (p. e. fig. 5) el más complejo de los dos desde el punto de vista de la composición, está dibujado con un solo ojo del que emanan pequeños trazos ondulantes. El rostro está circundado por las habituales flechas de los dibujos del granadino, en un total de diez, aunque emplazadas marginalmente. El otro dibujo aludido (p. e. fig. 6), de composición mucho más liviana, sólo tiene dos flechas y aparece sin ojo; poseen los dos, sin embargo, el mismo tipo de boca, con unos labios sugerentes parecidos al dibujo *El beso*, de evidentes connotaciones dalinianas, y otras bocas comunes en dibujos de marineros y payasos. La aparente ingenuidad de los mismos produce una cierta inquietud; intuimos que ambos representan la perenne máscara del drama lorquiano que oculta la auténtica cara como “espejo del alma”, dicho popular mantenido desde hace siglos y corroborada por psicoanalistas contemporáneos de influencia “lacaniana”, alejada del tópico estereotipo surrealista del automatismo y el sueño; o incluso las tendencias que siguen ciertos antropólogos y etnólogos que diferencian el rostro de la máscara, ocultando ésta última la verdadera transformación. Precisamente, y siguiendo el interés que, a veces, presenta la fisiognómica, se pueden intuir dos tendencias: una psicológica, literaria e incluso artística, que es la que produce los resultados más valiosos; otra sistemática, codificadora y dogmática, que hace que se asocie con técnicas esotéricas, como la quiromancia o la astrología. Lo que en psicología práctica y arte (también en medicina) puede ser un elemento valioso para caracterizar, se convierte en un “saber”, una “gnosis” que, como las antes indicadas, conduce a un fatalismo casi absoluto. En el mundo de la modernidad contemporánea el estudio del rostro, aceptando criterios orgánicos generales, prestan más atención a lo fisiológico y móvil, y buscan el modo de establecer una teoría general de la expresión de las emociones. El rostro, como sede de la expresión de las emociones, es potencialmente la parte más obscena del cuerpo humano; y en este sentido, hay artistas que utilizan el dominio o destreza del dibujo para componer tratados en el que se reflejan las pasiones u otros sentimientos íntimos; tal vez, no sea del todo el caso de los

dibujos lorquianos, pero sí apuntan, y siguiendo los dictámenes del drama o incluso a la luz de la mímica, a la representación de cada rostro de un tipo de fuerza, buscando incluso un ideal; hay sin duda en los sucintos rasgos faciales dibujados una parte teatral y que de algún modo son extrapolables a otros dibujos. Señalamos otro dibujo que con el título de *Máscara y rostro* (1935), fue portada del “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías”, dedicado a Juan Antonio Morales, pintor de los carteles teatrales para el estreno de *Yerma* de 1935 en Barcelona (p. e. fig. 7), y que al igual que los otros dos contiene toda la esencia de la tragedia y del drama que esconde el propio rostro del poeta.

Los tres dibujos, a pesar de la economía de medios, sugieren dolor y una profunda tristeza; ambiguamente el poeta dibuja un corazón a través del rostro donde precisamente va a dar la flecha, tal y como refiere en una carta a su amigo Sebastián Gasch; estos corazones-rostros contienen los hirientes dardos que los hacen llorar o sangrar. Se produce una bipolaridad muy común en el imaginario lorquiano, sol-luna; siendo el corazón una abreviatura del sol, símbolo del arquetipo paterno, de dios, y de todo lo que nos gobierna, aunque también pudiera ser un símbolo de la caverna como diosa-madre, de la fecundidad nocturna y húmeda, de la luna acogedora, protectora y a la vez verdugo de nuestra muerte, y todo regado con la lluvia natural que son las lágrimas sobre unos rostros prácticamente “cegados”. Lloro Lorca por sí mismo, por su castración, por su muerte, o quizá, por la incomprendida madre y su edípico amor.

Las flechas son los otros protagonistas de los dibujos, en uno más que en otro. La flecha es el otro elemento constante y repetitivo en la iconografía plástica lorquiana, unas veces presentadas como auténticos paralelepípedos lineales, otras, las más, se retuercen en multitud de curvas ondulantes que impregnan el dibujo. Flechas que tienen multitud de lecturas, según la composición gráfica o dibujo referido; aquí se presentan de trazado único e inequívoco, enmarañando el “rostro con flechas”, mientras que en el otro dibujo sólo dos puntas se unen en una sola. Flechas que aparecen como pequeños rayos de sol (así han sido interpretadas en la iconografía clásica), o que se unen para formar una nariz con marcado carácter fálico. También el ojo como el pie, han estado imbuidos a menudo de simbolismo fálico, o la equivalencia entre ceguera completa de un rostro y castración plena de la sexualidad. La boca por el contrario refleja lo máximo de la tristeza del poeta granadino, tratada íntimamente y vivida plenamente en soledad.

No es casualidad que estos rostros de delicadas formas abombadas se asemejen a sencillos y poéticos corazones; son además contemporáneos de una de sus creaciones

más personales e íntimas, casi podríamos tildarlos de “clandestinos” por el secretismo al que durante décadas fueron sometidos incluso después de la muerte del poeta, nos referimos a los místicos *Sonetos del amor oscuro*, conmovedores poemas en la que su única sombra, tal vez, sea el regazo del vientre materno, la búsqueda de la cueva uterina, el regazo de la luz lunar; sonetos de acogimiento, de amor trágico y triste, como lo son estos tres premonitorios dibujos. Reflejan también los dibujos la traslúcida luz del amor (y del sexo) que esconden los sonetos; el amor concebido como una permanente búsqueda, un deseo que continuamente causa herida, por eso la voz del poeta aparece crispada y estremecida. A pesar de su extrema pureza en los “sonetos” también aparecen elementos fisiológicos corporales que habían sido abandonados plásticamente a finales de la década de los veinte: “herida, cintura, mordiscos, boca, gemido, muslo, sangre, aliento, pecho, carne estremecida, fuego, llanto, llama, garganta, corazón, agonía, alma mordida, boca rota de amor, mejilla...” Son los sonetos la expresión de ese cuerpo, de la voz hecha cuerpo, alternando presencia y ausencia: “...Goza el fresco paisaje de mi herida, / quiebra juncos y arroyos delicados. / Bebe en muslo de miel sangre vertida...” (García Lorca, 1989: 939, T. I). En los sonetos, al igual que en los dibujos, la pasión amorosa conduce a la destrucción, al aniquilamiento, aunque no domine la muerte como en las composiciones neoyorquinas, los “poemas en prosa” o *El público*. En los sonetos la preponderancia es la vida, aunque una vida con amor dolorido y terrible soledad, el amor convertido en un terrorífico monólogo sin interlocutor; voz solitaria surgida del deseo, que se convierte en cruel porque está cerca de su propia castración: “...Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura.”(García Lorca, 1989: 942, T. I).

BIBLIOGRAFÍA

- ALLARDYCE, N. (1977), *El mundo de arlequín. Estudio crítico de la comedia dell'arte*, Barcelona.
- ALIGHIERI, D. (1973), *La divina comedia*, (ed. y traducción de I. E. SANGUINETTI) Madrid, Vol. 2.
- ANÓNIMO (1920), "(Crónica de la velada ultraísta en el Ateneo), *Ultra*.
- AREÁN, C. (1986), "Dibujos de un poética cromático", *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434, p. 115.
- BAUDELAIRE, Ch. (1992), *Las flores del mal* (ed. M. NELLA) Barcelona, pp. 61-63.
- BRIHUEGA, J. (1991), "El futurismo en España: vanguardia y política", en MORELLI, G. (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, pp. 29-54.
- BRIAN MORRIS, C. (2003), "La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti", *Litoral*, pp. 196-211.
- CANDELAS, N. (1986), "Los paisajes del amor: iconos centrales en los *sonetos* de Lorca", *Anales de literatura española contemporánea*, 11, pp. 143-159.
- CARDWELL, R. (2000), "Máscaras poéticas y suplementos psicológicos en el *Romancero gitano*", en SORIA OLMEDO, A., SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO ZAFRA, J. (ed.), *Congreso internacional Federico García Lorca. Clásico / Moderno (1898-1998)*, Granada, pp. 583-584.
- CARO BAROJA, J. (1987), *La cara, el espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Barcelona, p. 74.
- CASTILLA, A. (1986), *La otra cara del circo (Revelaciones de un mundo aparte)*, Madrid, p. 151.
- CATÁLOGO-EXPOSICIÓN, (2004), *La grande parade. Portrait de l'artiste en clown*, Paris, Montreal.
- (2004), *Rouault. 1871-1958*, Barcelona.
- DERRIDÀ, J. (1989), *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona.
- DIEGO, E. de (2005), *Travesías por la incertidumbre*, Madrid, p. 240.
- DUPIUS-LABBÈ, D. (2006), "Picasso, el circense...", en *Picasso y el circo*, Barcelona, pp. 11-12.
- FREUD, S. (1973), *Obras completas*, Madrid, p. 2034, Vol. II.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1971), "Alfar: historia de dos revistas literarias", *Cuadernos hispanoamericanos*, 225.

- GARCÍA LORCA, F. (1989) *Obras completas*, T. I, II y III, Madrid.
- GARCÍA LORCA, I. (1989), “Recuerdos de infancia” en DOLFI, L. (ed.), *L’impossible / posible di Federico García Lorca*, Napoli, 16.
- GASCH, S. (1961), *El circo*, Barcelona, 96.
- (1974), “Rafael Barradas y Federico García Lorca en el recuerdo”, *Bellas Artes*, 29.
- GIL-ALBERT, J. (2001), *Heraclés. Sobre una manera de ser*, Valencia, pp. 71-72.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1986), *Pombo*, 1986.
- (1986), *La sagrada cripta de Pombo*, 1986.
- (1987), *El circo*, Barcelona, p.33.
- GUBERN, R. (2004), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, p. 127.
- HEDAYAT, S. (2000), *El búho ciego* (ed. J. ABELEIRA), Madrid.
- HASKELL, F. (1989), “El payaso triste: notas sobre un mito del siglo XIX”, en *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, pp. 173-200.
- HERNÁNDEZ, M. (1984), “Jardín deshecho: los sonetos de García Lorca”, *El crotalón*, pp. 193-228.
- KING, R. (1978), “The poet and clown: variations on a theme in nineteenth century french poetry”, *Orbis litterarum*, 33, pp. 258-262.
- LEHMANN, G. (1967), “Pierrot and fin de siècle”, en FLETCHER, I. (ed.) *Romantic mythologies*, London.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1911), *Teatro de ensueño*, Madrid, p. 140.
- MAUCLAIR, D. (2003), *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*, Lleida.
- MARFUL, I. (1990), “Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: De la obra juvenil a las farsas”, en *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de García Lorca*, Oviedo, pp. 47-48.
- MIRALLES, F. (1992), “Barradas, entre Barcelona y L’Hospitalet”, en BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (ed.). *Barradas*, Zaragoza, Barcelona, Madrid, pp. 99-106.
- MOLINA, C. A. (1984), *La revista Alfar y la prensa literaria de su época*, La Coruña.
- RODRIGO, A. (1986), “Federico García Lorca-Rafael Barradas. El ‘Ateneillo de Hospitalet’”, *Ínsula*, 476-477.
- SANTOS TORROELLA, R. (1986), “Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos”, en *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, pp. 39-53.

(1987), “Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)”, *Poesía*.

Revista ilustrada de información poética, 27-28, p. 47.

STAROBINSKI, J. (2007), *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, p. 8.

STOKER, B. (1993), *Drácula* (ed. MOLINA FOIX, J.A.), Madrid, pp. 31-32.