

Matices cubistas en un poema de *Canciones* de Federico García Lorca¹

Oswaldo Voysest
Department of Spanish and Portuguese

Desde el provinciano *Libro de poemas* hasta los audaces versos en *Poeta en Nueva York*, la evolución poética de Lorca presenta momentos de ambivalencia o vacilación estética; los diferentes niveles de transición invariablemente surcando y facilitando el camino a nuevos rumbos en su poesía. El libro de *Canciones*, el segundo publicado por el poeta granadino, es así modelo idóneo: producto de una intromisión en los logros imaginativos de la vanguardia. Esta colección no sólo representa un paso hacia una madurez poética, sino que igualmente destaca un dominio perspicaz de los procedimientos vanguardistas. Frente al reto de la palabra escrita, un poema de *Canciones* acusa una influencia cubista,² seguramente resultado ineludible de su estrecha amistad con Salvador Dalí y Cataluña juntamente con sus años en un Madrid plagado de *ismos*.

Se ha dicho que *Canciones* es una colección de toques infantiles, risueño y con sello lúdico.³ Sin embargo, tras la aparente sencillez formal y temática estriba un enfoque complejo de la meditación humana: el tiempo, la muerte, el amor se transfiguran en melancolía, angustia detrás de la belleza misma de las imágenes.⁴ La técnica que lo expresa no es mucho menos compleja. Acarrea una serie de procedimientos vanguardistas que, como se ha apuntado, logra imperar en su poesía. De esta manera se presenta el influjo cubista en *Canciones*.

Sin proponer ni mucho menos pretender un estudio cabal de la técnica cubista y su desarrollo, es obligado, sin embargo, delinear algunos preceptos básicos y datos generales comúnmente aceptados por críticos hoy en día.⁵

El cubismo ha pasado por tres etapas: la "analítica" o a veces llamada "funcional"; la "hermética"; y la "sintética".⁶ El cubismo "analítico" corresponde a una desintegración del asunto representado en diferentes planos repartidos en la superficie del lienzo. Las distancias entre el fondo y los primeros planos desaparecen; se crea una yuxtaposición de diferentes puntos de vista. El ilusionismo existe tan sólo por la ambición de erigir arquitecturas puras sobre el plano del lienzo en tanto que apropiándose de o evocando insinuaciones afectivas cotidianas. De esta manera, la nueva aproximación a los

problemas de la forma del cubismo "analítico" surge como reacción al descuido de la misma por los impresionistas.⁷

El cubismo "hermético" es una evolución hacia una marcada creciente abstracción por medio de una estructura esparcida de planos horizontales, verticales y algunos oblicuos. Las referencias al mundo sensorial se constituyen de una selección de "detalles reales" que favorecen a la identificación del asunto tratado. Es la experiencia visual de la "destrucción" de sus elementos en partes aisladas y la dispersión "constructiva" de estas partes sobre el lienzo.⁸

La etapa "sintética" se caracteriza por tener el asunto en cuestión "resumido" y no partido. Este se entreteje con su propia forma; el agrupamiento de elementos refuerza la "síntesis" a una legibilidad mayor. Los experimentos de *papiers collés* y del *collage* son los agentes de esta clasificación. La introducción de materiales no pictóricos restituye, consecuentemente, el color a su pleno potencial.⁹

Se vuelve tarea sumamente difícil plasmar los tres planos ópticos del cubismo en un grupo de palabras que componen un poema.¹⁰ A pesar del estrecho paso, podemos concebir el poema "Arlequín" en el conjunto de una visión de tres planos: estético, representativo y literal. Asimismo, la manifestación de los procedimientos técnicos cubistas se observa en la simultaneidad, "destrucción" y "reconstrucción" de la imagen, y en *el afán de ir más allá de la realidad aparential y crear una obra de arte que 'se baste a sí misma'* (G. de Torre, pág. 248).

En el poema "Arlequín" el plano estético constituye la "teoría" que a través de la sección del mismo título se procura definir: implica la oposición de conocimiento, hipótesis *versus* sucesión de imágenes, días, la duda inquietante del futuro. En el contexto del poema la "teoría" se apoya en la contraposición de risa y pena que son tal vez elementos de la "teoría poética".

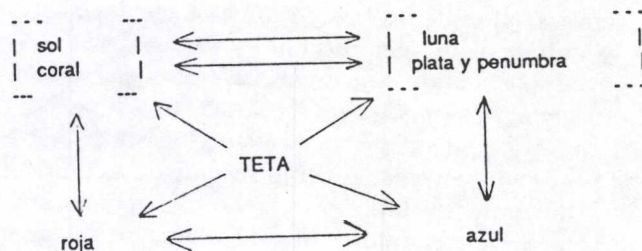
En esto se pasa al plano representativo donde predomina la yuxtaposición: risa y pena son resumidas en la oposición *coral/plata y penumbra*. La sobreposición contraria a la realidad, especialmente en los dos primeros versos, es reflejo que el plano representativo está llevando a cabo una abstracción del objeto. Así, el plano literal está estrechamente ligado con el representativo, ya que la abstracción empieza por el empleo de proposiciones racionales negadas. En todo el poema no se observa un verbo y el sujeto gramatical, por lo tanto, no existe.

La "destrucción" del asunto pues, comienza en la sucesión de imágenes. La simultaneidad de visión se logra al desgajarse éstas de su acepción común, resultando en otras por la contradicción de los planos representativo y literal. De esta manera, el sol y la luna—dos

opuestos—poseen atributos similares que no le son intrínsecos; sin embargo, son de tonalidad diferente, lo cual distingue el uno de la otra. Asimismo, los atributos del sol y la luna (*Teta roja/Teta azul*) a su vez gozan de características plásticas que tampoco constituyen la esencia de su naturaleza. No obstante, en el plano literal, el balance que ofrece es perfecto ya que los opuestos o la dualidad (*roja/azul; sol/luna*) permiten el equilibrio.

El aislamiento de las imágenes, al formar unidades lingüísticas separadas, en el conjunto de la visión pinta el movimiento simultáneo. En los dos primeros versos, el curso normal que por su naturaleza lleva el sol y la luna, implica la rotación y la animación del arlequín debido a la alternancia de colores. Esto se condensa en los dos últimos versos cuando el torso (digamos el arlequín mismo) se ha vuelto *coral* (sol) y *plata y penumbra* (la imagen de la luna).

La "destrucción" llevada a cabo se reconstruye por medio del tono perfecto que se establece en la tensión de los polos opuestos, y por la *sudden immobility due to the stress of simultaneous 'readings'* (Kamber, pág. 25). Veamos como se logra:



La palabra *Teta* establece el equilibrio entre los opuestos; no sólo por convertirse en la cualidad de los dos opuestos *sol* y *luna*, sino también porque la forma redonda de la *Teta*—desde el punto de vista pictórico sobre la *painted surface*—es análoga en sol y luna en la *verbal coherence* que implanta.

La configuración del espacio y el movimiento en el espacio se llevan a cabo por la simultaneidad de la "destrucción" y "reconstrucción" que acabamos de elucidar; igualmente por la fuerza misteriosa del significado del poema que deja en el lector. Hemos observado que la "teoría" descansa en la antítesis de risa y pena ilustradas por *coral/plata y penumbra*, las cuales componen probablemente la "poética" no sólo del arlequín sino del poeta. Otra vez, la compenetración de planos se hace una actividad artística esmerada

que traza la verdad permanente de un tema u objeto. Tal vez esto resume la sencillez aparente de *Canciones*; bajo el aspecto juguetón yace una angustia y extrañeza que es producto esencial de la poesía misma. El sol (risa) y la luna (pena), dos contraposiciones con la misma esencia (*Teta* - poesía), pero diferentes máscaras (*roja/coral* y *azul/plata* y *penumbra*).

La exasperación semántica (Menarini, pág. 19) en *Canciones*, especialmente en la sección "Teorías", es la nota depurada del libro. Lorca consigue, por consiguiente, fundir la plasticidad verbal en la expresión poética para ilustrar la "teoría".

NOTAS

- ¹ Este artículo se dedica con gratitud al profesor John K. Walsh
- ² Se trata del poema "Arlequín" de la sección "Teorías".
- ³ García-Posada, Díaz-Plaja, Mario Hernández, Gerardo Diego, I. Gibson, G. Roberts, por sólo mencionar a algunos que se han ocupado de esta obra.
- ⁴ No quiero decir que todos los poemas presenten esta postura. Ya Díaz-Plaja ha señalado: *Algunas de las composiciones del libro son simples 'divertissements' de una sencilla y graciosa superficialidad* (pág. 99).
- ⁵ Las fuentes consultadas fueron: G. Apollinaire, págs. 66-83; D. Cooper; García Lorca, *Conferencias*, págs. 33-49; G. Habasque; G. Kamber, págs. 21-45; G. Lemaitre, págs. 71-94; J. Pierre; S. Fauchereau.
- ⁶ Hay que tener en cuenta que esta división cronológica es arbitraria; sin embargo, es útil para comprender el desarrollo general de este movimiento artístico y las circunstancias que motivaron las etapas subsiguientes. Sobra añadir que muchos críticos no estarían completamente de acuerdo con esta nomenclatura.
- ⁷ Ejemplo típico de esta etapa es el "Violon et cruche" (1909-10) de Braque.
- ⁸ "Retrato de D. H. Kahnweiler" (1910) y "Hombre fumando un pipa" (1911) de Picasso son cuadros clásicos de esta etapa.
- ⁹ *Verbi gratia*, "Naturaleza muerta: violín, vaso, pipa y tinta" (1912), Picasso; "El periódico" (1918), Juan Gris.
- ¹⁰ Kamber apunta: *When the art critic speaks of plastic elements, we must substitute visual elements, and when he speaks of painted surface, verbal coherence, in order to transpose the concepts from one medium to the other* (pág.25). La aproximación resulta útil, sin embargo, el calco no es siempre fácil especialmente en un poeta como Lorca que no se adhirió a ningún movimiento de vanguardia.

OBRAS CONSULTADAS

Apollinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes*, Paris: Hermann, 1980.

Cooper, Douglas, *La época cubista*, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984.

- Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1954.
- Diego, Gerardo, "Federico García Lorca: Canciones", *Revista de Occidente*, Año V, No. 51, septiembre 1927, págs. 380-84.
- Fauchereau, Serge, *La révolution cubiste*, Paris: Editions Denoël, 1982.
- García Lorca, Federico, *Canciones. 1921-1924*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1982. Prólogo de Mario Hernández.
- . *Canciones y Primeras Canciones*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1986. (edición preparada por Piero Menarini, prólogo y notas)
- . "Sketch de la nueva pintura", *Conferencias*, ed. C. Maurer, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1984.
- García-Posada, Miguel, *Federico García Lorca*, Madrid: EDAF, Ediciones-Distribuciones, S.A., 1970.
- Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A., 1985.
- Habasque, Guy, *Cubism: biographical and critical study*. Trans. Stuart Gilbert. , Lausanne: Editions d'Art Albert Skira, 1959.
- Kamber, Gerald, *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971.
- Lemaitre, Georges, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- Pierre, José, *Le cubisme*, Lausanne: Editions Rencontre, 1966.
- Roberts, Gemma, "La intuición poética del tiempo finito en las *Canciones* de Federico García Lorca", *Revista Hispánica Moderna*, Año XXXIII, Núms. 3-4, julio-octubre 1967, págs. 250-61.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, S.L., 1965.