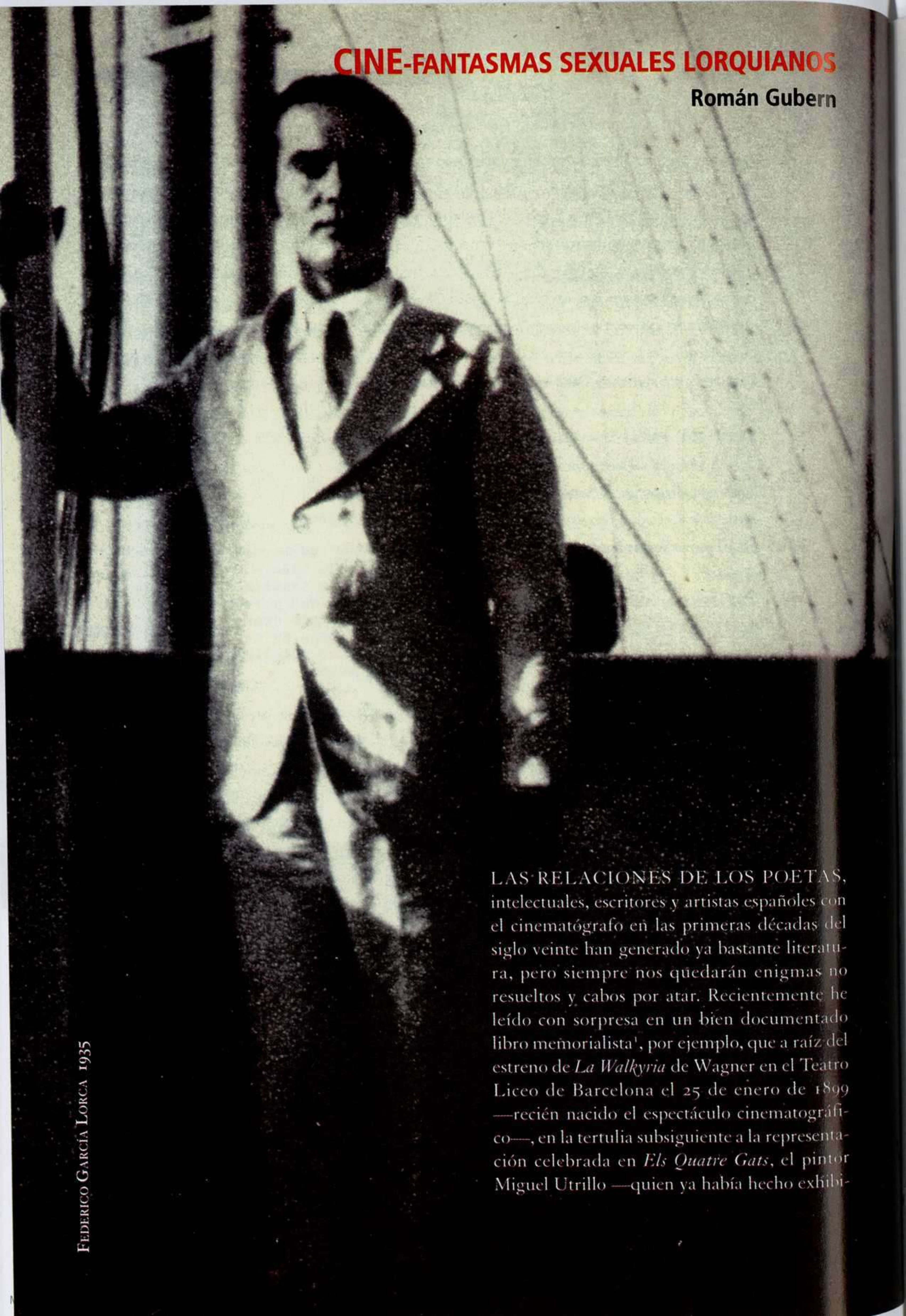


CINE-FANTASMAS SEXUALES LORQUIANOS

Román Gubern



FEDERICO GARCÍA LORCA 1935

LAS RELACIONES DE LOS POETAS, intelectuales, escritores y artistas españoles con el cinematógrafo en las primeras décadas del siglo veinte han generado ya bastante literatura, pero siempre nos quedarán enigmas no resueltos y cabos por atar. Recientemente he leído con sorpresa en un bien documentado libro memorialista¹, por ejemplo, que a raíz del estreno de *La Walkyria* de Wagner en el Teatro Liceo de Barcelona el 25 de enero de 1899 —recién nacido el espectáculo cinematográfico—, en la tertulia subsiguiente a la representación celebrada en *Els Quatre Gats*, el pintor Miguel Utrillo —quien ya había hecho exhibi-

ciones de sombras chinescas en Nueva York— propuso a sus contertulios la idea de introducir en el espectáculo wagneriano la filmación de una cabalgata de Amazonas efectuada en los cercanos bosques de Vallvidrera. De ser cierta tal información, revelaría que para algunos espíritus despiertos, como el del cosmopolita Utrillo, el cine se reveló con gran prontitud como un instrumento apto para nuevas y estimulantes prácticas estéticas.

Utrillo era pintor y, por lo tanto, percibía al cine como una materia plástica congruente con su propia perspectiva profesional y en la que aspiraba a intervenir. A diferencia de esta actitud performativa o eficiente de los artistas plásticos, los poetas podían percibir más bien a las imágenes cinematográficas como sustancia onírica y a sus salas como unos recintos oscuros aptos para incubar fantasmas solitarios, para liberar energías reprimidas a través de la imaginación, para alimentar fantasmas íntimos y para proyectar deseos incumplidos. Tal parece haber sido el caso de Luis Cernuda, en acertado análisis de Morris². El espectáculo cinematográfico se revelaba, para los espíritus solitarios o con tensiones conflictivas con su entorno, como un puente imaginario privilegiado entre dos mundos: el de la realidad y el del deseo, en gráfica expresión cernudiana.

Muy tempranamente, algunos escritores españoles formularon poéticamente el tránsito entre estos dos espacios—el de la realidad y el del deseo—, como hizo el ultraísta Pedro Garfias en su poema «Cinematógrafo», de 1919, con su avión cinemático que se cuele en la sala de proyección y topa con una columna. Y tres años después Ramón Gómez de la Serna, al final de su novela *El incongruente* (1922), propondría una confusión entre la realidad proyectada sobre la pantalla y la que tenía lugar en el patio de butacas en el que se hallaba el protagonista del libro. Muy poco después Buster Keaton daría forma plástica a este juego de interacciones en su espléndida película *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924), al interpretar a un proyccionista que entra en la pantalla de un cine y participa en la intriga que se está desarrollando en ella. Se convirtió inmediatamente en una de las películas favoritas de la cofradía surrealista parisina y tendría un eco tardío y posmoderno en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen.

Seguramente las salas de cine fueron también para Federico García Lorca unos templos de ensoñaciones y refugios para sus fantasías entonces inconfesables. El mayor número de observaciones cinematográficas que conocemos del poeta se hallan en su correspondencia con su familia desde Nueva York, en donde residió cuando empezaba a consolidarse el

nuevo cine sonoro en aquel país. Cuando el 22 de agosto de 1929 explica a su familia su viaje a Vermont, escribe: «Es además mi primer paseo en el *pullman* americano (que habéis visto en el cine)». Y sobre la familia de acogida en Vermont añade: «es una familia encantadora. Son tres personas altísimas, rubias, del tipo de películas de Tom Mix y puritanas. Pero suaves y de un cariño lleno de seriedad y distinción. Vivo completamente vida de cine, de cine de aventuras». La acomodación de lo visto en la realidad norteamericana a lo contemplado antes en las pantallas españolas es una constante de sus observaciones en aquel país. Sobre Wall Street escribe en la segunda semana de agosto de 1929: «Aquí es donde se ven las magníficas piernas de la mecanógrafa que vimos en tantas películas». Y un mes antes (14 de julio de 1929) había escrito: «Con la misma escritora [Nella Larsen] estuve en un cabaret también negro, y me acordé constantemente de mamá, porque era un sitio como esos que salen en el cine y que a ella le dan tanto miedo».

¹ *Cuarenta años de vida de Barcelona 1890-1930*, de Luis Cabañas Guevara, Ed. Memphis, Barcelona, 1944, p. 25.

² *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, de C.B. Morris, Oxford University Press, 1980, p. 113-121.



FERNAND LEGER *Charles Chaplin*

Federico García Lorca saluda con alborozo desde Nueva York la novedad del cine sonoro, en el mismo momento en que *La Gaceta Literaria* publicaba en Madrid una encuesta acerca de la nueva técnica, en donde las opiniones puristas y desaprobatorias —desde Francisco Ayala a Antonio Espina y Edgar Neville— fueron mayoritarias³. García Lorca, en contraste con ellos, escribe en octubre de 1929: «Voy a algunos espectáculos. He visto una revista negra que es uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden contemplar, y me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar a ver qué pasa. En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche mismo vi una película de Harold [Lloyd] el gafitas, hablada, que era deliciosa. En el cine hablado se oyen los suspiros, el aire, todos los ruidos por pequeños que sean, con una justa sensibilidad». Llama la atención la mención lorquiana de los suspiros, del aire y los ruidos del nuevo cine, concordante con la admiración suprema que suscitaron en los primeros espectadores del cine mudo los micromovimientos de la naturaleza: las hojas y la hierba mecidas por el viento, el humo ascendiendo, las olas del mar, etc. Es decir, el asombro suscitado por el complemento de la acción principal, como si esta fuera la prosa de la representación y lo otro su poesía.

Y en el clima politizado de la II República, en una encuesta sobre el cine soviético penalizado entonces por la censura del gobierno conservador, García Lorca contestó que «es mejor entendido por los españoles debido a su pasión rural y a su ritmo»⁴.

Es bien sabido que el 7 de septiembre de 1928 escribió Lorca una pieza de prosa poética plenamente surrealista, titulada «La muerte de la madre de Charlot», que quedó inconclusa e inédita, suscitada por la muerte de Hannah Hill en una clínica de Glendale (California) el 28 de agosto de 1928. En ella escribe Lorca que, al recibir la noticia de la muerte de su madre, Charlot no lloró, sino que se desmayó, con lo que «se ha descubierto el corazón de señorita que tenía guardado. Charlot con alas. Charlot de los cisnes. Charlot de los lirios del valle. Charlot del lenguaje de los abanicos y el rubor de novia. Cursi. Bello. Femenino. Astronómico».

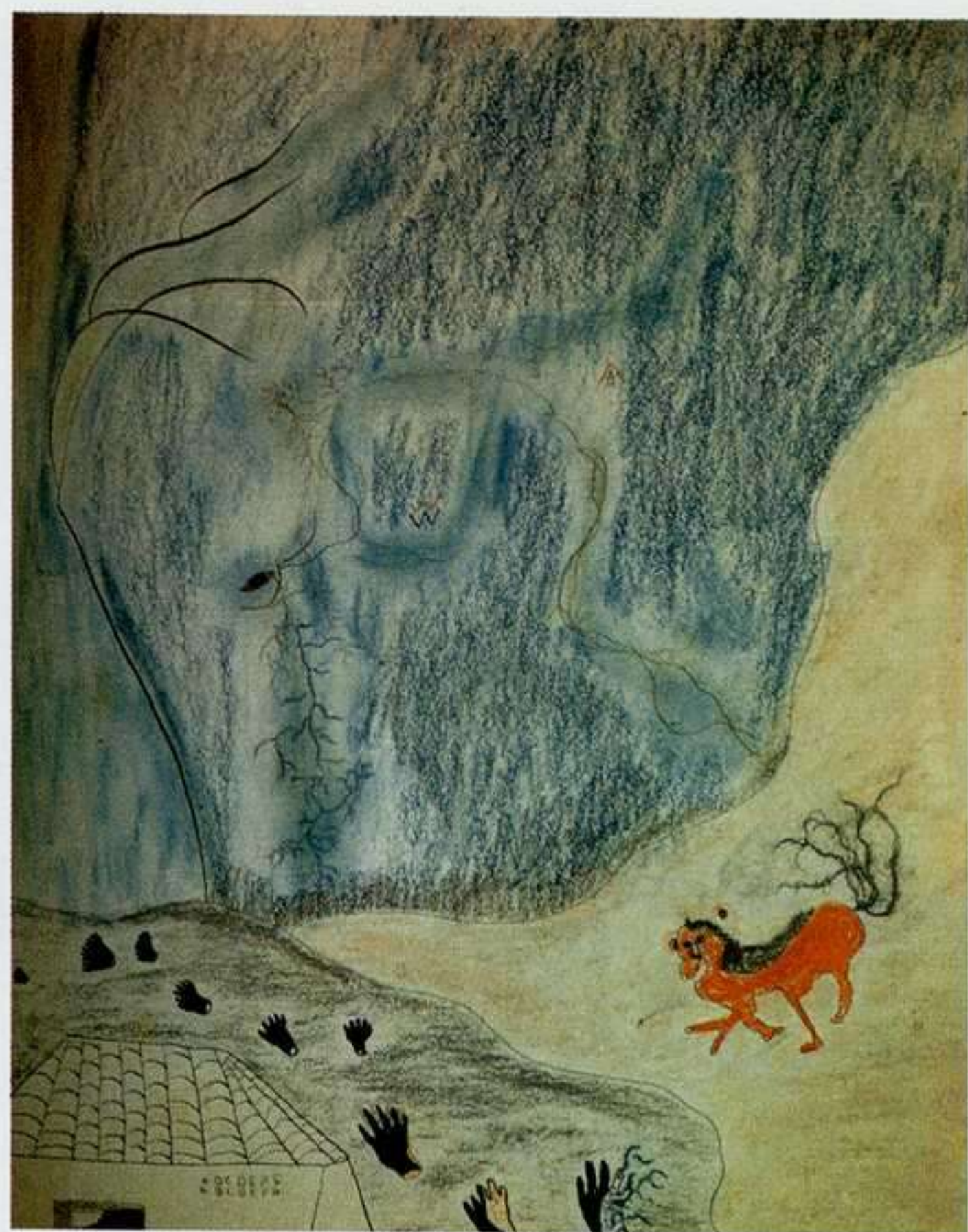
Esta efusión de atributos que feminizan la figura de Charlot —con «corazón de señorita», «rubor de novia» y «femenino»— resulta verdaderamente llamativa e invita a una indagación. En la España alfonsina y católica en la que transcurrió la juventud de Lorca, la Dirección General de

³ «Una encuesta sobre el cine sonoro», en *La Gaceta Literaria* n° 69, 1 de noviembre de 1929, p. 2; «Los escritores: Edgar Neville», de Juan Piqueras, en *La Gaceta Literaria* n° 76, 15 de febrero de 1930, p. 16.

⁴ *Nuestro Cinema* n° 4, Segunda Época, agosto de 1935.

Seguridad había prohibido en 1921 a los hombres disfrazarse de mujer. Pero Charlot había podido exhibirse en las pantallas españolas travestido como mujer, en cambio, en varios films. El 6 de febrero de 1918 se había estrenado en el Cine Príncipe Alfonso de Madrid *Charlot perfecta dama* o *Charlot señorita* (*A Woman/The Perfect Lady*, 1915), en el que Charlot se disfraza de mujer para pasar como una amiga de su amada (Edna Purviance) ante el padre de esta (Charles Inslee), incluyendo en su disfraz unos falsos senos, lo que conduce al coqueteo inoportuno del progenitor de aquella con la supuesta amiga de su hija. Posteriormente, el 16 de marzo de 1919, se había estrenado en el Cine Latina de la capital *Charlot, artista de cine* (*The Masquerader*, 1914), en el que Charlot se disfraza de mujer en un estudio cinematográfico y seduce a todo el mundo, hasta el punto de ser contratado como actriz, aunque al final el engaño es descubierto. El 7 de noviembre de 1919 se estrenó en el Príncipe Alfonso *Al sol* o *Idilio en la granja* (*Sunnyside*, 1919), en el que Charlot aparece en un sueño bailando de modo afeminado junto a unas ninfas campestres. Y el 3 de febrero de 1921 se estrenó con mucho retraso en el Royalty *Charlot sufragista* (*A Busy Day*, 1914), un corto de seis minutos en el que Charlot no interpreta a un travestido, sino a una esposa irascible y celosa que la emprende a paraguazos con su casquivano marido (Mack Swain).

No es arriesgado suponer que Federico García Lorca pudo ver algunas de estas películas, que circularon profusamente por las pantallas españolas durante años. Y también es plausible pensar que aquel actor tan admirado por su generación, provocativamente travestido de mujer, no le había dejado indiferente en aquellas escenas transgresoras. De este recuerdo impregnado de complicidad o simpatía pudo provenir la feminización del personaje, patente en su texto sobre la madre de Charlot. Asociados a tal feminización pueden aparecer los atributos consecutivos que le otorga Lorca como «Charlot con alas» y «Charlot de los cisnes», que sugieren ligereza, estilización y elegancia. En primer lugar podrían aparecer tales atributos como réplicas reivindicativas a sus contrafiguras ridiculizadoras propuestas poco antes



Animal fabuloso dirigiéndose a una casa

FEDERICO GARCÍA LORCA 1929



Deseo de las ciudades muertas

FEDERICO GARCÍA LORCA 1929



Lorca y Buñuel, Madrid 1922

en *Revista de Occidente* por Antonio Marichalar y Fernando Vela. Marichalar calificó, en efecto, en su texto «Charlot solista»⁵ al vagabundo cinematográfico «ángel patudo», mientras que algo después Fernando Vela en «Charlot»⁶ escribió, como un eco del juicio anterior, «el paso de Charlot es el paso con alas, alas tullidas. Si un ángel bajara a la tierra andaría, pato fuera del agua, como Charlot». Para entonces, una de las películas más celebradas de Chaplin en España era *El chico* (*The Kid*, de 1921), que contiene una escena onírica en la que los personajes de un barrio aparecen con alas de ángel. Se puede pensar en una contaminación o en un deslizamiento inconsciente, pero lo cierto es que la iconografía ridícula evocada por Marichalar y Vela es redimida por Lorca, al convertir en su texto al pato de paso torpe en elegante cisne.

A la luz de estas observaciones pueden inferirse algunas razones por las que su texto quedó inconcluso e inédito. Lorca pudo pensar que su elogio de la feminización de Charlot pudiera contribuir a delatar su conflictiva identidad sexual. Y con mayor razón, como señaló Utrera⁷, en un momento en que sus amigos Salvador Dalí y Luis Buñuel estaban comenzando a descalificar al cómico británico como «putrefacto», en razón de su sentimentalismo, sustituyéndole en su culto anterior por el de Buster Keaton y Harry Langdon. Lorca, en cambio, afirma de Charlot en su texto que «en ninguna estética se ha usado el llanto de manera tan pura». Su reticencia se debió agudizar, con mayor razón, en un momento en que su amado Salvador Dalí, quien no ignoraba la atracción que ejercía sobre el poeta, estaba desplazándole por Luis Buñuel en el ámbito de sus preferencias personales. En pocas palabras, «La muerte de la madre de Charlot» podía resultar un texto demasiado arriesgado, delator, explícito o comprometedor ante Buñuel y, sobre todo, ante el Dalí ahora muy unido al cineasta heterosexual calandino.

Esta apreciación que aquí propongo es bastante coherente con el análisis de su texto

⁵ *Revista de Occidente* n° L, agosto de 1927.

⁶ *Revista de Occidente* n° LIX, 1928.

⁷ Federico García Lorca/Cine. *El cine en su obra, su obra en el cine*, de Rafael Utrera, Asecan, Sevilla, 1987, p. 65-66.