

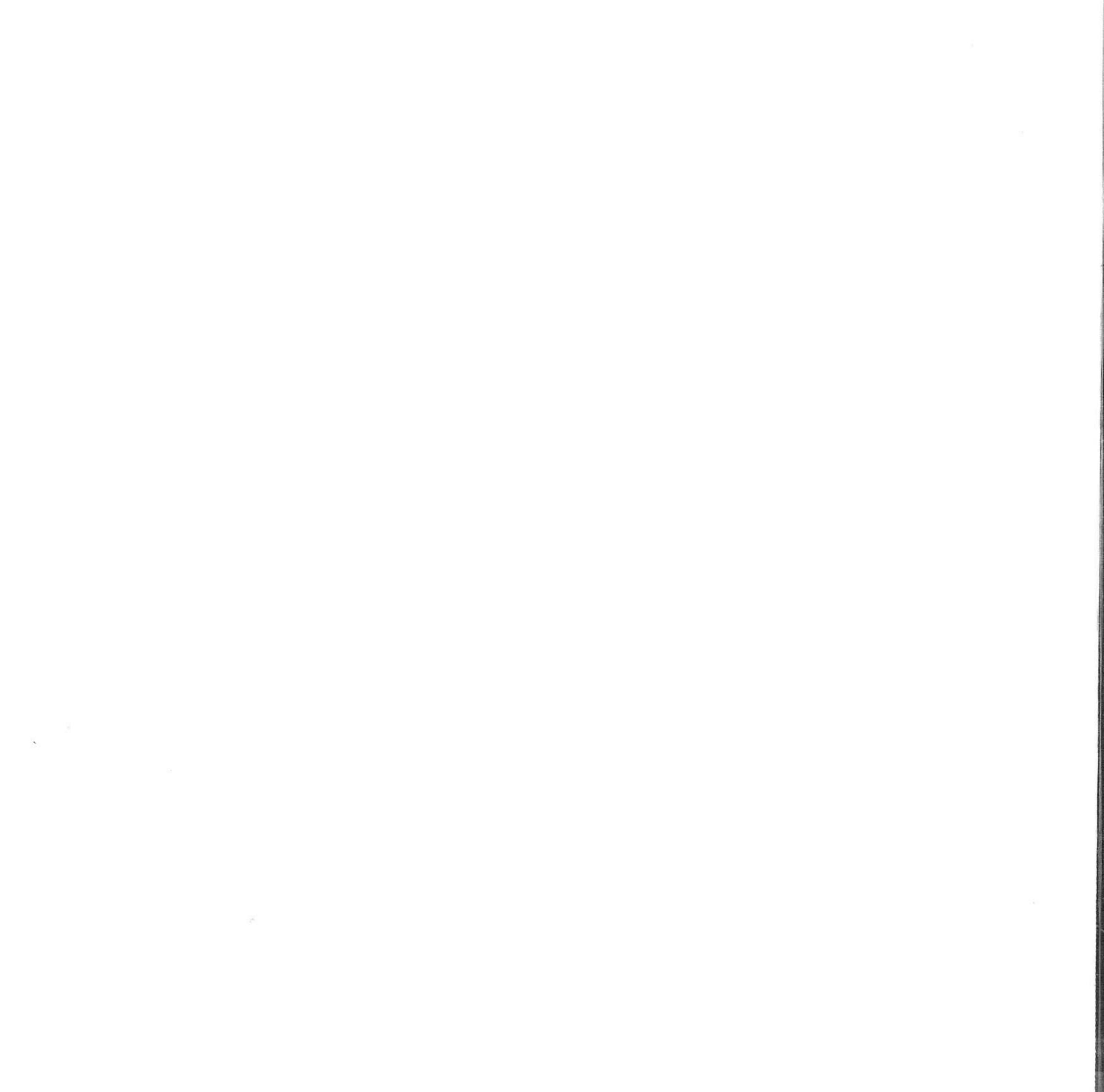
EL PUBLICO

Z. 510

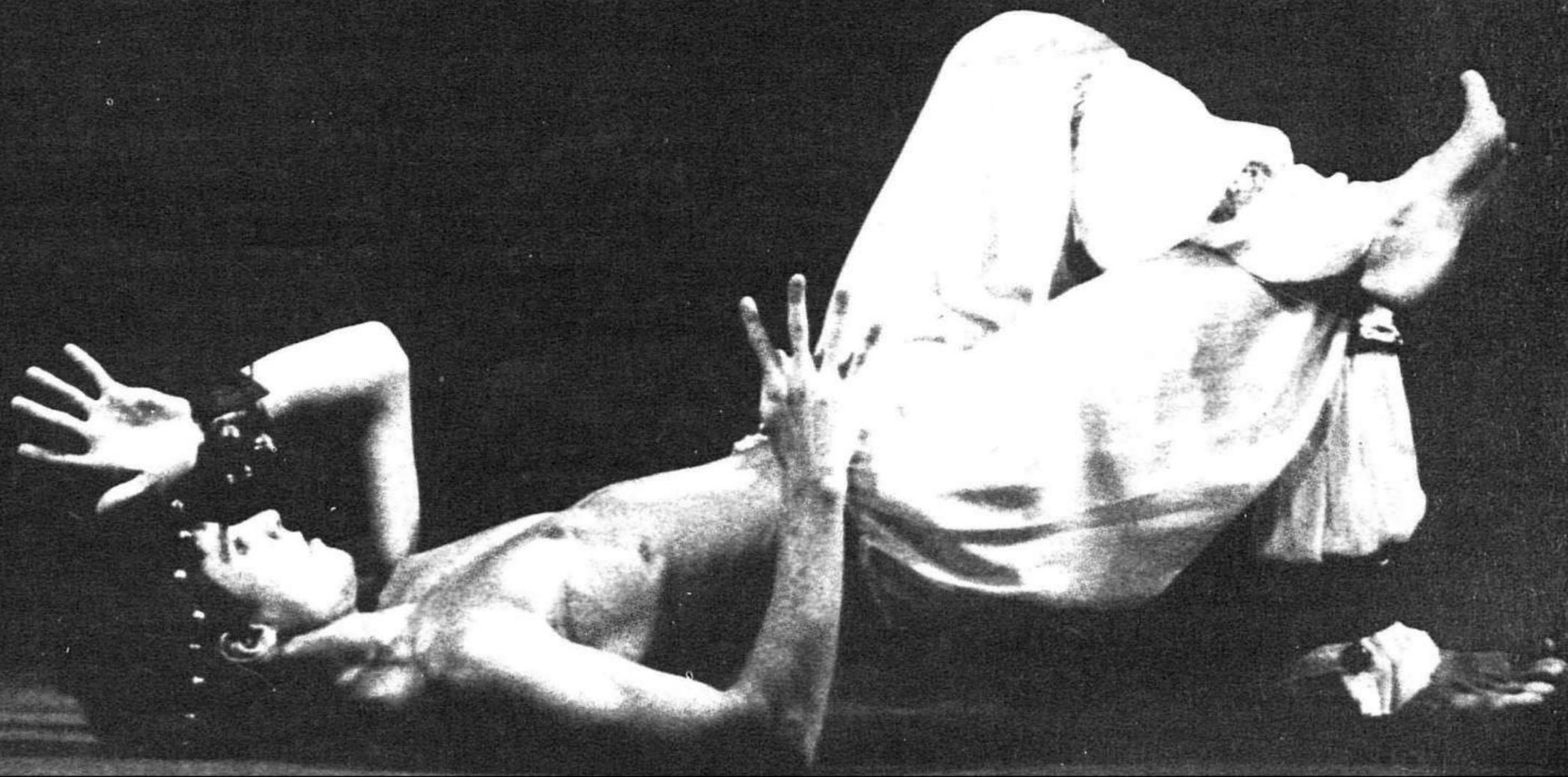


20

CUADERNOS
EL PUBLICO



EL PUBLICO



EL PÚBLICO



ÍNDICE

Z. 510

MADRID, ENERO 1987

Periódico mensual de teatro editado por el Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.
Teléfonos:
Redacción: 270 57 49 y
279 32 96
Suscripciones: 270 51 99.

Portada:
Antonio Reboiro.

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito Legal: M-524-1985.
NIPO: 302-86-001-5.
ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 40.

19 razones para amar lo imposible (Ángel García Pintado)	6
El insatisfactorio estado de la cuestión (Ian Gibson)	12
La verdad del amor y del teatro (María Clementa Millán)	18
Poeta y público (Marie Lafranque)	28
Los caballos en la obra de Lorca (Rafael Martínez Nadal)	36
García Lorca y la cultura de la homosexualidad (Ángel Sahuquillo)	56
Noticia de un estudio apasionante (Juanjo Guerenabarrena)	58

En página siguiente, una escena de "El público", en la dirección de Lluís Pasqual. (Foto: Ros Ribas). La de la página anterior corresponde a la versión de Óscar Araiz en el Gran Ballet de Ginebra. (Foto: Miguel Zavala).





Escena del Desnudo Rojo en el montaje de Óscar Araiz. (Foto: Miguel Zavala).

A nadie desvelará un secreto saber que entre el nombre que da cabecera a este periódico y el título de Federico García Lorca que ahora llega a sus destinatarios, sobrepasando una carrera de obstáculos que ha durado más de medio siglo, existe una íntima y cómplice relación. Cuando elegimos **EL PÚBLICO** como nombre de este mensual de teatro, no sólo señalábamos el objetivo de poner en manos de los espectadores una entrega periódica de información y documentación sobre el curso del teatro en nuestro tiempo, sino que también, indirectamente, hacíamos nuestra la meditación sobre la renovación y el destino del teatro que encierran los febriles diálogos de la obra póstuma de Lorca.

La circunstancia del estreno, en una producción del Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Lluís Pasqual, es para este periódico un verdadero acontecimiento lleno de significados que quisiéramos subrayar con la dedicación de este cuaderno monográfico. En él hemos reunido una serie de trabajos que pretenden a la vez arrojar luz y facilitar la entrada en la densidad de un misterio que parece pensado como una prueba, tanto para quienes crean el espectáculo, como para quienes asisten a él. Porque *El público* tiene el atractivo de un enigma, la seducción de un abismo y quien se haya atrevido a emprender su itinerario, difícilmente saldrá defraudado.

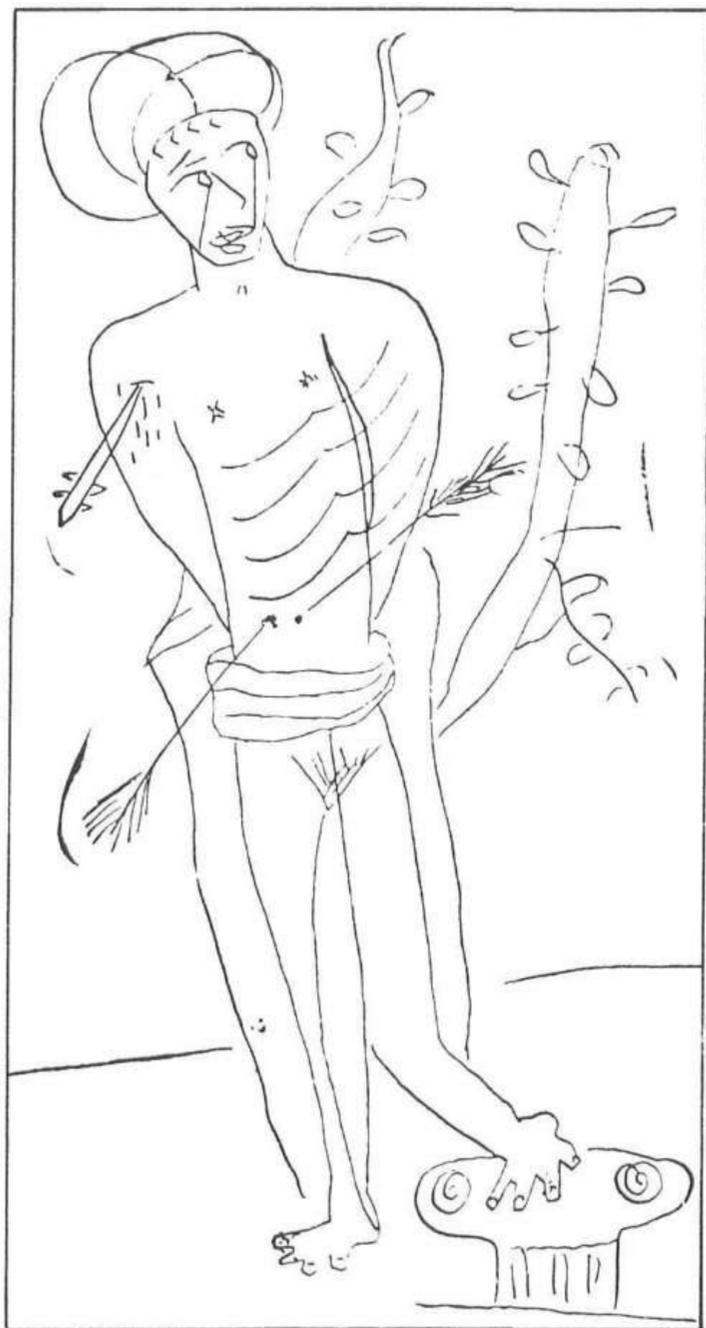
Lorca soñó en este texto que nos llega inacabado, incompleto, sabiamente restaurado por la meticulosa mano de Rafael Martínez Nadal desde los renglones y tachaduras del primer manuscrito, el

imposible de una revolución teatral que corría paralela con la crisis social que ya se anticipaba en su época y con una radical confesión íntima. La perplejidad y la sorpresa con que acogieron la obra los contados amigos a quienes el autor hizo partícipes de su lectura, predecían el implícito rechazo, las prevenciones y aplazamientos que iba a sufrir durante muchos años, hasta que su edición primero —gracias a la tenacidad y la indoblegable voluntad de quien ha sido su depositario— y su estreno después, le devolvieran a la sociedad para quien había sido escrito, dando así por cierta la profecía, aunque con algún retraso sobre las previsiones del poeta, que confiaba en las generaciones futuras para abrir las puertas que a él se le cerraban a cal y canto.

Y sin embargo, la catástrofe histórica que vino a arrasar aquel tramo luminoso de la cultura de nuestro país, que fue, con todas sus contradicciones, el período de la República, no ha podido ocultar las dimensiones del proyecto de renovación que en el arte y especialmente en el teatro se estaban levantando en la cabeza y en la obra de los grandes innovadores. Ángel García Pintado sitúa en estas páginas el alumbramiento de *El público* en medio de las vanguardias europeas de comienzo de siglo, en cuya corriente y confrontación se localiza la crisis personal y creadora de Lorca. Ian Gibson rastrea la

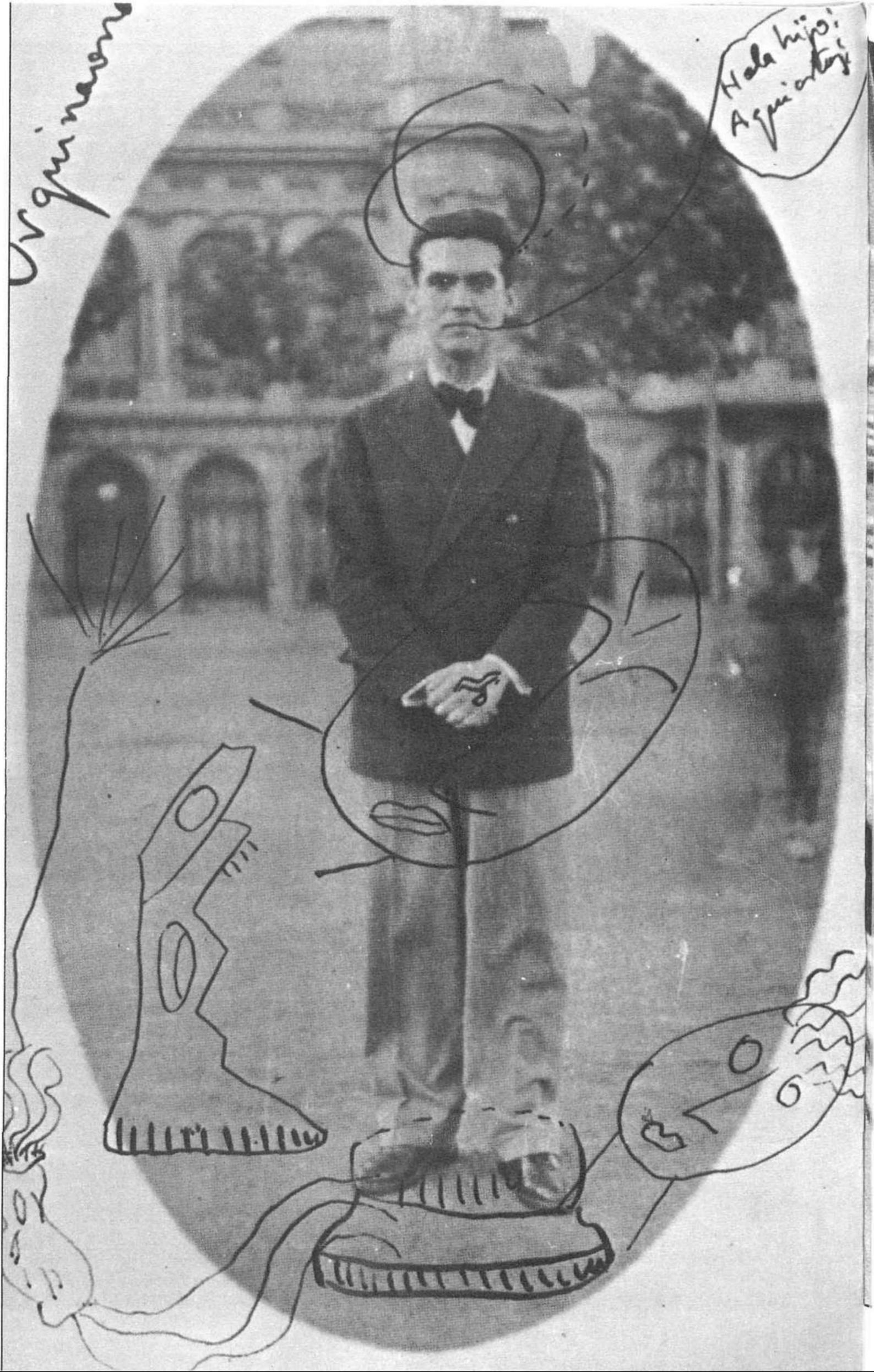
influencia que tiene para García Lorca el conocimiento del teatro experimental al que asiste en Nueva York en 1929 y 1930 y confirma la insistencia de Lorca y Rivas Cherif por estrenar en España *El público* hasta la víspera de la Guerra Civil, insistencia que también confirma en su trabajo Marie Laffranque cuando considera que un mismo impulso renovador mueve la inspiración de *Poeta en Nueva York* y *El público*, prefigurando así el Lorca que hemos perdido. Por su parte, María Clementa Millán recorre los principales enigmas que encierran las páginas de *El público*, mientras Martínez Nadal sigue el rastro a los caballos que recorren la obra de Lorca en busca de sus múltiples sentidos simbólicos hasta llegar a los más enigmáticos, los de *El público*, y Ángel Sahuquillo encara desde una nueva perspectiva, sin anacronismos ni tapujos, la actitud de biógrafos y críticos sobre la homosexualidad, clave indispensable, aunque no única para entender la obra póstuma que ahora se representa.

Pero ninguno de los argumentos que recogen las páginas de este cuaderno podrá suplir la aventura que le espera al espectador dispuesto a recorrer por sí mismo el itinerario de despojamiento y sinceridad que antes ha atravesado el autor en solitario y que ahora, medio siglo después, un director teatral, un numeroso reparto de actores y un escenógrafo han hecho posible sobre la platea de un teatro.



6

A la derecha, fotografía ilustrada por el propio Lorca con alusiones a la iconografía de San Sebastián y enviada por el poeta a Salvador Dalí en 1927. Sobre estas líneas, dibujo de Lorca sobre el martirio de San Sebastián, publicado por Gregorio Prieto.



Orquidea

Hala hijo!
Aquí estás!

19 MOTIVOS PARA AMAR LO IMPOSIBLE

ÁNGEL GARCÍA PINTADO

1

Hay un teatro de artistas como hay un teatro de mercaderes, y entre ambos pudiera no existir término medio. Toda la vida del Lorca dramaturgo acusa el desgarramiento interior del que transporta un dilema. ¿Dignificar la mercancía para facilitar su tráfico, o "romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor", tal y como refiere su poema en prosa *Nadadora sumergida*?

En los últimos meses de vida, Federico reveló su contradicción ardiente: escribía un teatro para "hacerse respetar", pero a él lo que le gustaba era..., "este otro", en clara alusión a su teatro surrealista, también etiquetado como "imposible". ¿Por quiénes deseaba hacerse respetar del poeta?

Su más puro pensamiento lo prodigó en una charla en el Ateneo granadino —1928— donde tomaba partido por la actitud vanguardista, sin dejar resquicio al equívoco: "El arte tiene que avanzar como avanza la ciencia día a día en la región increíble que es creíble y en el absurdo que se convierte luego en una pura arista de verdad".

2

Tras la publicación de *Romancero gitano* —best seller fulminante—, las alabanzas críticas, los parabienes nacionales. En

pocas semanas, Federico alcanza fama y reconocimiento; el pueblo llano y los aduaneros de las letras y de la sociedad, agradecidos... Pronto, en forma de epístola, llega el mazazo. Su amigo del alma, aguafiestas Dalí, en carta de gramática arbitraria le vapulea: "Me es imposible coincidir en nada a la opinión de los grandes puercos putrefactos que lo han comentado (el *Romancero*) (...) "El día que pierdas el miedo, te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin el arte como se entiende entre los puercos, arás cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poéticas como ningún poeta a realizado".

Muchas más cosas. Y después, el demonio le tentaba (con los mismos argumentos que tentó a Cristo): "Te invito a lanzarnos en el vacío. Yo ya estoy en él desde hace dos días, nunca abía tenido tanta seguridad...".

Sabemos que Federico quedó tocado por la filípica del amigo que, por entonces, tenía mayor ascendencia sobre él. Días después (septiembre, 1928), Federico le envía *Nadadora sumergida*: "Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz, pezuñas de unicornio...", acompañado de un dibujo suyo que se supone representa a ambos amigos abrazándose en la playa.

Posteriormente, Dalí comentaba con alguien el *Romancero gitano*: "Yo creo que allí lo bueno es el maridaje imprevisto de ciertas palabras...".

Lo que había irritado profundamente al recién inaugurado surrealista catalán era que el talento inmenso del amigo andaluz se derrochara en bastardas con-

creciones que halagaran por igual el bajo vientre de cursis y horteras. Dalí, sobre todo, no soportaba aquello de aquel que se la llevó al río creyendo que era mozuela...

El puro Dalí, que estaba con su surrealismo como niño con zapatos nuevos, se hallaba en aquel entonces muy lejos de ese otro Dalí traicionero y *Ávida Dollars* que tan aplicadamente enfangó los principios éticos del surrealismo por un afán desmedido de lucro y notoriedad, y cuya cadena de supercherías alcanza su cenit con el retrato ecuestre de la nieta del verdugo (hoy señora de Rossi).

Sin embargo, cuando invitaba a rebelarse contra la realidad convencional, que él consideraba "irrealidad", Dalí era sincero.

3

Tan sincero como el tercer vértice de esa trinidad gloriosa: Luis Buñuel. Éste, más a la pata la llana —facción aragonesa del comando—, opinó que el *Romancero gitano* era "muy malo"... Era "poesía para que guste a los poetas maricones y cernudos de Sevilla...". Era "dramatismo flamenco"... con un "argumento insoportable"... "que tiene llenas de menstruaciones las camas españolas". Después, añadía una nota de piedad: "aunque, desde luego, lo prefiero a Alberti, que está tocando los límites del absurdo lírico". Lorca le devuelve el cumplido en otra ocasión: "Buñuel ha hecho una mierdesi-

ta así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo”.

4

Los surrealistas españoles no hacen, al fin y al cabo, sino reproducir de manera verbal sólo, las batallas campales y físicas de los correligionarios de André Breton en París. La gresca celtibérica aporta el color de la atávica rivalidad regional, adobada con los risibles prejuicios de sexo. Pero no se puede entender el surrealismo primigenio sin la intransigencia; la intransigencia inyectada por vía intravenosa. Hoy, que el mundo de las artes se muestra tan sumiso y transigente en todo, esos implacables juicios pueden resultar fuera de tono y bastante pintorescos; pero entonces, el arte joven se negaba a entender de medias tintas y componendas, y la palabra rebeldía poseía un sentido.

Es fácil conjeturar la influencia que sobre Lorca pudieron tener las ásperas advertencias de Dalí y Buñuel. Federico marchó hacia Nueva York llevándose esas reprimendas en su equipaje. Y el viaje americano marca su época creativa más fértil, la más vigorosa y menos equívoca: *Poeta en Nueva York*, *Así que pasen cinco años*, *El público*, *Comedia sin título*...

5

Lorca no necesitó pedir prestada la receta del surrealismo. Por fortuna, lo llevaba dentro. Las condiciones ambientales sirvieron para avivarlo y ordenarlo. Se pueden enumerar las principales: su estancia en la Residencia de Estudiantes (Dalí, Buñuel, la llegada a España de Louis Aragon)..., la fundación de la efímera revista “Gallo” en Granada, que Lorca dirigió; su presencia activa en “La Gaceta Literaria”; su asistencia a las sesiones del Cineclub, de Giménez Caballero, donde conoció los experimentos filmicos de Picabia, Ray, Duchamp, Desnos...; o su participación en los estrenos teatrales de la Sala Rex de Madrid (Repertorio de Experimentos Infinitos).

6

Merece la pena recordar la hazaña de aquellos pioneros reunidos por Rivas Cheriff y su “Compañía Caracol”, en el Madrid de 1928-29. La Sala Rex, un sótano en la calle Mayor, ofreció: *Doctor Death*, de 3 a 5 y *La arañita en el espejo*, de Azorín; *Orfeo*, de Cocteau; *Un sueño de la razón*, de Rivas Cheriff... Y estuvo a punto de estrenar *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca, con dirección del propio autor, si no hubiese sido porque el general Primo de Rivera, a la sazón dueño de los destinos de España, prohibió el acontecimiento inminente y ordenó la clausura del local con el pretexto de que los teatreros vanguardistas no habían guardado el luto debido al fallecimiento de la reina madre.

7

Su rebeldía como autor teatral va forjándose con este y otros avatares. El fracaso de su primera comparecencia como dramaturgo (1920, escenario del Eslava madrileño), con *El maleficio de la mariposa*, comedia de insectos y coleópteros, debió de contribuir a reafirmarlo en la necesidad de transgredir las leyes del teatro al uso. Los críticos, con su generosidad proverbial, estuvieron dispuestos a concederle de inmediato el estatuto de poeta pero no así el de dramaturgo. Generosidad similar fue derrochada por los críticos con Gómez de la Serna y Valle Inclán.

8

Su fugaz paso por París, donde sólo hizo una pernocta, de camino hacia Inglaterra antes de embarcar para Nueva York, le impidió asistir (acaso lo desdeñó) a la sesión de psicoanálisis que le proponía la contemplación de *Un chien andalou*, que se proyectaba por entonces en el Studio des Ursulines. En ese año, 1929, los surrealistas de París habían descansado teatralmente, por lo que Lorca no

pudo verse reconocido en cualquiera de esos espejos. Apenas le dio tiempo para ir al Louvre y cometer un modesto acto surreal: pasar ante “La Gionconda” sin mirarla, porque “¡es una tía burguesa!”.

A partir de este gesto, la suerte estaba echada...

9

En 1896 se estrena *Ubu roi*, de Alfred Jarry.

En 1911, *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel.

En 1917, *Les Mamelles de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire.

A partir de 1920 entran en escena los dadaístas con sus primeros viernes de mes. Y Ribemont-Dessaignes estrena *Le serin muete*; Bretón y Soupault, *S'il vous plait*; Tristán Tzara, *La Deuxième Aventure cèleste de M. Antipyrine*;

Y después, *Le Bondieu*, de Pierre Albert-Birot.

Y *Le Coeur a gaz*, de Tzara.

Y *L'Etoile au front*, de Raymond Roussel.

Y *Au pied du mure*, de Louis Aragon.

Y *Les Mysteres de l'Amour*, de Roger Vitrac.

Y ...

Y ...

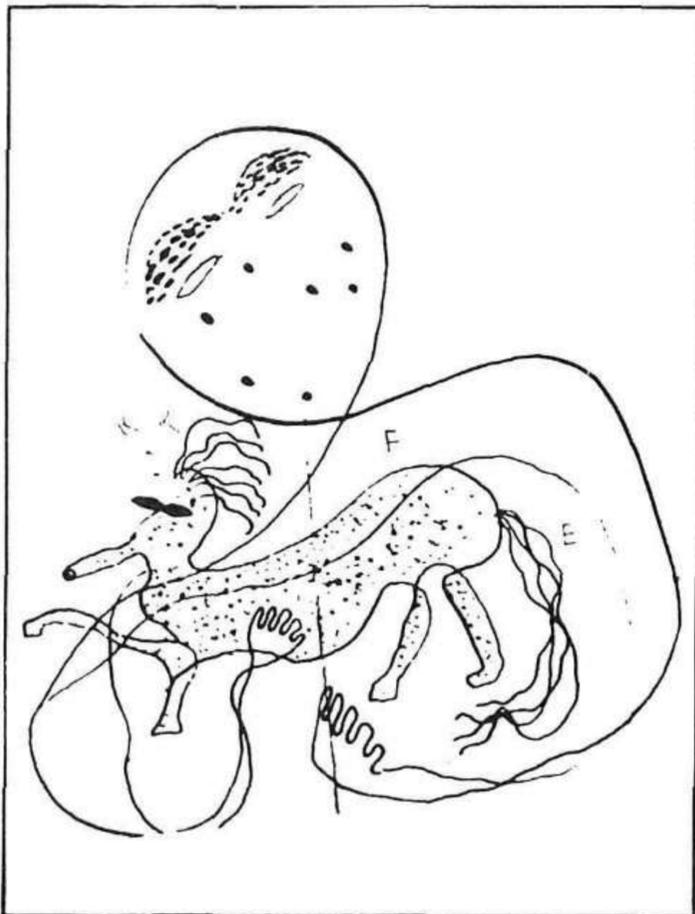
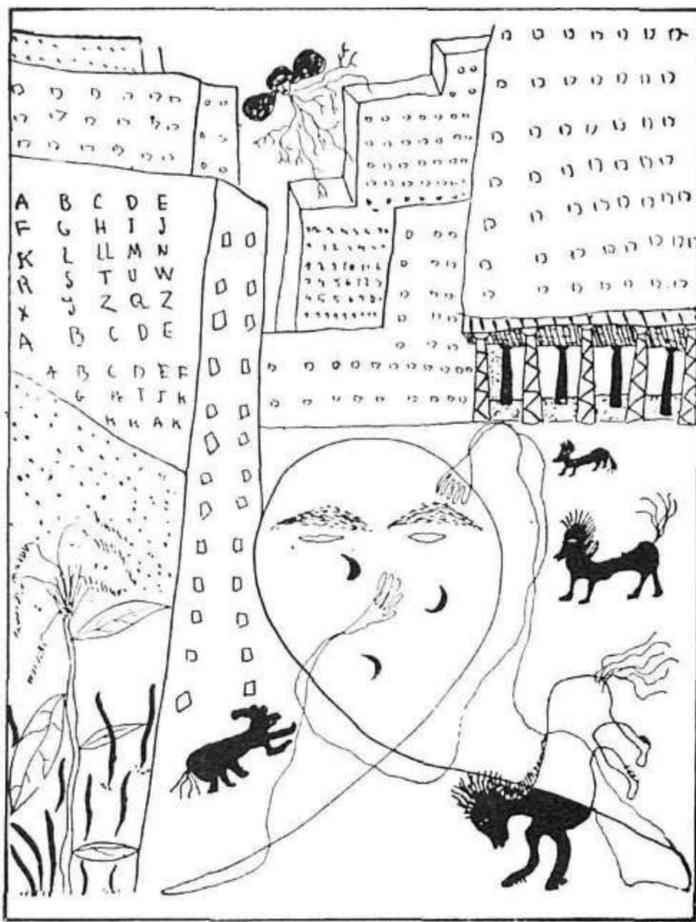
En la década del 20 al 30 se producen en París unos treinta estrenos del teatro dadá y surrealista.

El “teatro imposible” de García Lorca —escrito a partir de 1930— no se anticipa a Europa; pero el poeta, que ha reaccionado adecuadamente al influjo de los nuevos tiempos, se dispone a recibir en primera línea la onda expansiva con la que no pudieron los Pirineos.

10

Un inventario no exhaustivo del patrimonio iconográfico hallado en el teatro dadá y surrealista. (Difícil discernir qué es objeto y qué personaje):

Guantes de todos los colores, cabezas de caballo, mecanógrafos, sombreros de copa, esmoquins, fracs, chaqués, biombo, espejos, la luna, el armario de luna,



Federico Garcia Lorca en la Universidad de Columbia, Nueva York, en octubre de 1929. Sobre estas líneas, dos autorretratos: arriba, en Nueva York; abajo, con animal fabuloso abrazado, ambos fechados entre 1929 y 1931.



el rayo de luna y sus claridades, carneros, estaciones de ferrocarril, buques que irrumpen y rompen, paraguas, sangre..., los inevitables naipes (reminiscencia de Alicia- Carroll), París...

La humanización de los objetos: los cuatro personajes de que consta un "sketch" de Breton-Soupault: Paraguas, Batín, Máquina de coser y Un extraño, (voluntad de dramatizar la fórmula de la belleza más intensa prescrita por Lautréamont y que consiste en aplicar a la escena las leyes de la teoría combinatoria: dos realidades arbitrariamente relacionadas dan como resultado otra diferente). Los personajes de *El corazón a gas*, de Tzara son: Ojo, Boca, Oreja, Nariz, Ceja y Cuello...

Lorca, entre otras cosas, aporta al inventario: luna de gelatina, muros de arena, ventanas que son radiografías, gran mano impresa en la pared, caballos blancos, caballos negros, pijama de nubes, senos de celuloide rosado, rostros que son huevos de avestruz, jugadores de rugby, arlequines, mecanógrafas, mariposas, bicicleta "empapada de inocencia", Buster Keaton, gramófono, Filadelfia...

Inútil acometer un montaje de este teatro sin la perspicacia del valor simbólico del objeto y su color.

11

El teatro imposible que los dadaístas y surrealistas transformaron en vasta posibilidad abierta al futuro, nos muestra los rasgos de su fisonomía: es, ante todo poético, en un sentido profundo no retórico; la acción va contenida en el verbo, por lo que no sería correcto afirmar que éste predomina sobre aquélla. En un principio, Dadá propuso acabar con la primacía del texto en el teatro y estableció vehículos de comunicación más directos y contundentes entre el escenario y la sala. Cuando Dadá se decanta hacia el surrealismo, de la dialéctica nace la síntesis, y el verbo se desarrolla y engorda en estado salvaje, galopa a lomos del automatismo psíquico, derriba obstáculos... La ilogicidad del texto constituye por sí misma un atentado a la razón, poniendo en evidencia la arbitrariedad de nuestras acciones y comportamientos ordinarios. Lenguaje liberado de toda regla. Inconformismo e insurrección contra la mediocridad de lo cotidiano y la vulga-

ridad grotesca de las normas morales que lo rigen.

12

Un efecto liberador también en los espectadores. El creador nos invita a un vértigo: ir explorando territorios ignotos de nosotros.

Fabricantes de imágenes a la busca de absoluto, en rebeldía contra las imágenes aparentes que nos propone la realidad en cuyo desprestigio los surrealistas se afanan, su teatro aporta las bases para una revolución interior y para una revolución escenográfica. La pieza dramática participa de la estructura propia de los sueños; su escritura son los pensamientos de la noche; y el ritmo y la planificación evocan los del cinematógrafo ("flash-back", aceleraciones, simultaneidad, anticipaciones...) cuya identidad con la morfología de lo onírico es obvia.

Las leyes del espacio y del tiempo resultan seriamente damnificadas.

13

La escritura automática conduce al creador teatral a la sintaxis automática del conjunto; así, la venerable preceptiva queda hecha añicos. Tal acto gratuito pone al borde del suicidio a los críticos académicos, reseca el caletre de los impenitentes buscadores de símbolos, profesores hermeneutas cuyo espíritu sólo se apacigua si encuentran una explicación de todo resultante de trocear el cuerpo del delito en su particular mesa de disección en la que irremediamente falta el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser. Y sólo si todo tiene sentido, pueden sentirlo todo. Pero la espesura de la autopsia les impide ver el bosque de una belleza tan espontáneamente concebida.

14

Un ejemplo extremo de simultaneísmo espacio-temporal: en uno de los cuadros

de los *Misterios del amor*, de Roger Vitrac, la escena representa simultáneamente una estación de ferrocarril, un vagón restaurante, la orilla del mar, el vestíbulo de un hotel, una mercería y la plaza mayor de una ciudad de provincias.

15

El desafío a la resistencia opuesta por lo imposible es un rasgo común de este teatro. El mismo Vitrac nos ofrece una muestra de ello. El cuadro cuarto de *El veneno* (drama sin palabras) "la escena representa una pieza de seda arrugada", el cuadro décimo "la escena representa un libro", el cuadro duodécimo y último "la escena representa una boca que hace simulacro de hablar".

16

"Hombre 1.— Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa".

(*El público*. García Lorca)

"El hombre de frac.— Me invitan a cenar para que estrangule a los niños". (Primeras palabras que se escuchan en *Entrada Libre*, de Vitrac)

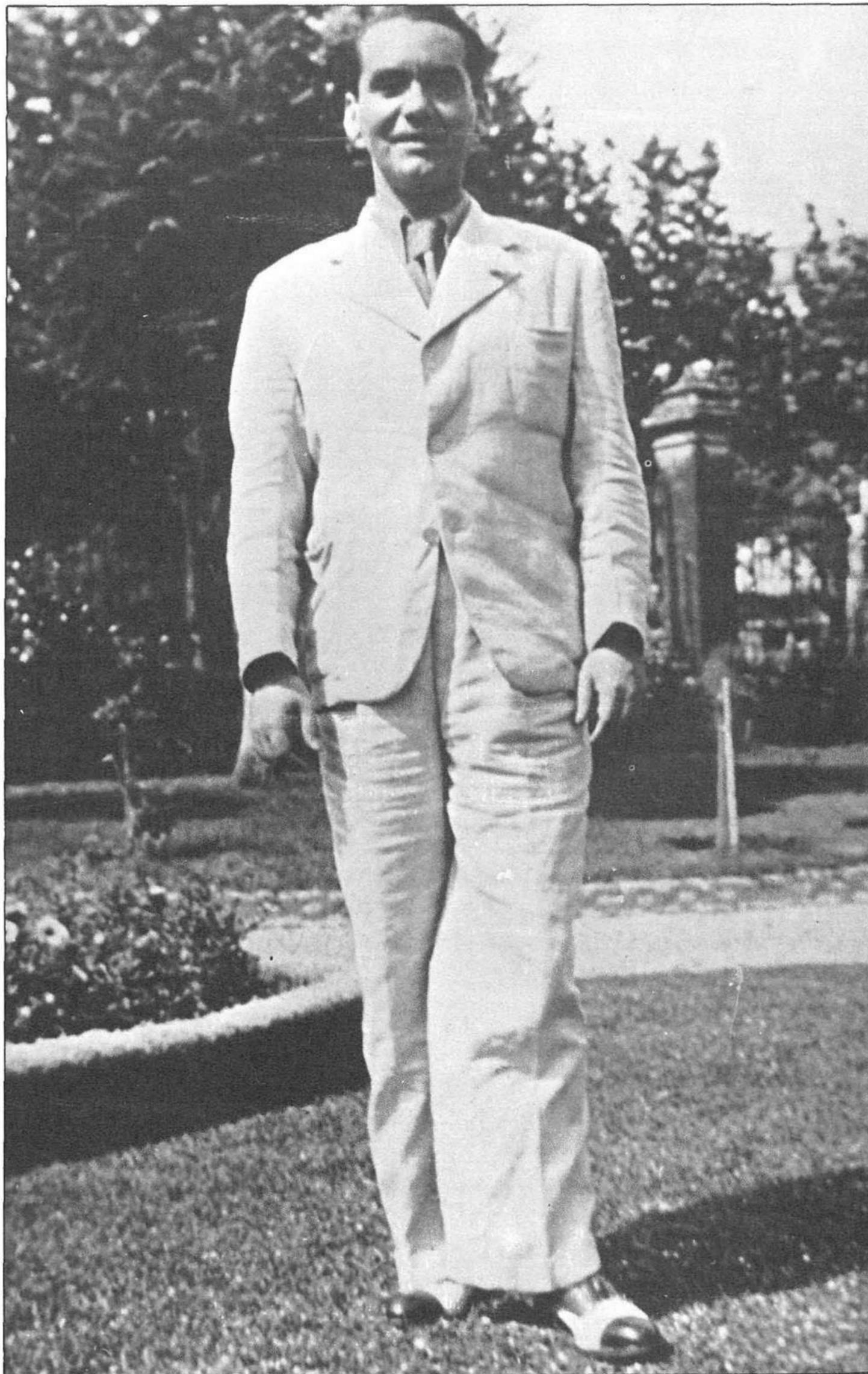
A partir de ahí, sabemos que puede ocurrir todo.

Estamos ante un teatro intenso; versus teatro extenso, tan mortalmente en boga hoy.

El intenso poema y la fuerza del misterio (objeto prioritario de deseo surrealista) tienen la rara belleza de la pirueta mortal, del salto en el vacío.

17

El ritmo vertiginoso y la asombrosa seducción de los diálogos en *Comedia sin título*, en donde Lorca nos propone un teatro instantáneo, vivir una experiencia crítica, un climax radical de final imprevisible. Aquí, el lenguaje lorquiano aparece liberado, despojado, filtrado de las morosidades del lirismo y sus frondosidades, sometido al cedazo de una impaciente exigencia agónica.



Representa su verdadero testamento teatral legado al futuro. Sus espléndidos puntos suspensivos.

18

El descubrimiento de América por Lorca va unido al descubrimiento de su América interior. Ese episodio prodigioso de su creatividad que lo sitúa en vanguardia de la vanguardia, desemboca a continuación en ese teatro que, según ha confesado, tiene que hacer para ser respetado. Es el complejo del vanguardista vergonzante, sucumbiendo a los gustos del establecimiento, que le invita a demostrar que sabe escribir una verdadera obra de teatro: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*... Sus éxitos unánimes, su "teatro posible".

Curioso, muy curioso es que a Lorca se le siga apreciando como dramaturgo sólo por estas obras y por otras allegadas. Son obras en que la imaginería verbal del armonizador de realidades incompatibles asoma, pero su función en el conjunto es la del subordinado, al servicio de una concepción estructural más convencional, tradicional y cobarde. Esos *dramas populares* entintados de lirismo, del "dramatismo flamenco" detectado y repugnado por Buñuel en el *Romancero*, aún constituyen el teatro que los medios establecidos están dispuestos a favorecer, airear y exaltar. Es, obviamente, el Lorca más lejano, el más convencional y menos molesto. Tal vez no haya un modo más expeditivo de traicionarle.

19

Se nos ha estado escamoteando, se no seguirá escamoteando —¿por cuánto tiempo aún?— el Lorca más auténtico, el menos percedero, el más universal, transgresor, actual y nuestro. Ahora se le está prestando una cierta deferencia, en el 50 aniversario de su muerte; en forma de homenaje, como una concesión que se le hace... Pero ese "teatro imposible", es de temer, seguirá siendo tan imposible como hasta ahora, una vez pase esta ola de fervores mortuorios.



EL INSATISFACTORIO ESTADO DE LA CUESTIÓN

IAN GIBSON

La reciente publicación —cincuenta y cinco años después de ser escritas— de las cartas dirigidas por Lorca a su familia desde Nueva York constituye una importante contribución a nuestro conocimiento de la etapa neoyorquina del poeta, demostrando, entre otras cosas, el extraordinario interés que suscitó en Lorca, desde su llegada a la metrópoli, el teatro norteamericano (1).

En su carta del 8 de agosto de 1929, el poeta, preocupado como siempre por el poco boyante estado de su cuenta corriente (su padre le mandaba cien dólares mensuales, suma realmente modesta), le había instado a su hermano Francisco a que le cobrara y girara "el dinero de mis libros para tener para ir a teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar gran partido de él para mis cosas" (2). A mediados de septiembre es la misma queja: el dinero de la editorial de la "Revista de Occidente" —se trata, sin duda, de los derechos de autor relativos al *Romancero gitano*— no ha llegado, "pero ese dinero lo guardaré para ir al teatro, que aquí es muy bueno y muy nuevo y a mí me interesa en extremo" (3). El 21 de octubre, después de las vacaciones, surge otra vez la alusión a su falta de medios y ello, asimismo, en relación con el deseo de ver teatro: "Realmente la vida de estudiante es la más barata de los Estados Unidos y con cien dólares en otro sitio no podría

valerme, pero aquí sí. Veremos a ver si mi presupuesto me alcanza para asistir al teatro, en el que tengo tanto interés. He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución" (4).

Christopher Maurer, responsable de la edición de estas cartas, al comentar en nota a pie de página la "cosa de teatro que puede ser interesante" que dice haber empezado a escribir Lorca, puntualiza: "Se refiere a *Así que pasen cinco años* o *El público*, ambos fácilmente asociables al "teatro del porvenir" (5). Fácilmente asociables, por supuesto, pero no hay el menor fundamento para deducir que el proyecto teatral aludido por Lorca en la carta a sus padres sea *Así que pasen cinco años* o *El público* (6). De hecho, no poseemos hasta la fecha, que yo sepa, la más mínima información que pudiera indicar que cualquiera de las dos obras mencionadas fuera en parte ejecutada en Estados Unidos. Tampoco sabemos si fueron concebidas allí, aunque ello, especialmente en el caso de *El público* —redactado en La Habana entre marzo y junio de 1930— cabe dentro de lo posible y hasta de lo probable.

Queda claro, de todas maneras, que al poco tiempo de llegar a Nueva York, Lorca ya se da cuenta de la extraordinaria relevancia que tiene para él el nuevo teatro norteamericano, ratificándose en el desprecio que siente por el anquilosado teatro español del momento, sujeto,

para más inri, a las intolerables trabas impuestas por la censura del régimen del general Primo de Rivera. Estamos, sin lugar a dudas, frente a una radical toma de conciencia.

El 22 ó 23 de octubre, Federico vuelve a escribir a su familia, revelando esta vez que algunos amigos suyos "ingleses" —se supone que norteamericanos— están tratando de buscar la forma de que se monten sus obras dramáticas en Nueva York:

"De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Titeres de Cachiporra* traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y no sería difícil. Yo no me hago ilusiones, sino que espero los acontecimientos. En el asunto están interesadas las señoras. Las señoras son las que hacen todo en Norteamérica. Hay alguna millonaria interesada también, y tres o cuatro judías literatas. Yo no hago nada, pero espero, y me gustaría, como es lógico, tener aquí esta resonancia, por lo útil que podría ser para mi vida futura, y además es bonito llegar a New York y que representen aquí lo que en España se prohibió indecentemente o no quieren montar "porque no es de público" (7).

A Ángel del Río y su mujer, Federico les había leído *Perlimplín* aquel verano en Shandaken (8). Parece ser que en Nueva York el poeta revisó la obra que tan mala suerte había corrido a manos de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Y es cierto que, de estrenarse algo

suyo en la metrópoli estadounidense, *Perlimplim* era la elección más acertada, dado su carácter vanguardista, mientras que los *Títeres de Cachiporra*, de corte guiñolesco, también encajaba dentro de algunas tendencias del teatro contemporáneo del momento. Otra cosa, claro, habría sido *Mariana Pineda*. Lorca entregó a Mildred Adams una copia de *Perlimplim* para que ésta la tradujera, pero, tal vez porque resultaba demasiado difícil la tarea, el proyecto se quedó en agua de borrajas (9).

Maurer, en un interesante ensayo agregado a su edición de las cartas de Lorca a su familia, indaga sobre el teatro de vanguardia que pudiera haber visto el poeta en Nueva York y del que, sin identificarlo, habla con tanto entusiasmo a sus padres. Parece ser que el poeta pensaba no tanto en Broadway como en los grupos teatrales experimentales que entonces se multiplicaban en la ciudad y, especialmente, en tres de éstos, el Neighbourhood Playhouse, el Theatre Guild y el Civil Repertory (10).

Con toda probabilidad Lorca conocía por lo menos el primero de los tres grupos. Cuatro años después, cuando el Playhouse preparaba el montaje en versión inglesa de *Bodas de sangre*, Federico recalcaría la importancia de este teatro, afirmando que era "uno de los más interesantes laboratorios de experiencia de arte dramático en el mundo" y que Irene Lewishon, su directora, "conocía España a fondo" (11). Durante la década de los años veinte el Neighbourhood Playhouse cobró fama por su representación de obras de vanguardia y, coincidiendo con la estancia de Lorca en Nueva York, estrenó varias producciones musicales de interés: *Un poema pagano*, de Charles Martin Loeffler; *La procesión nocturna*, de Henri Ribau; *Nochevieja en Nueva York*, de Werner Jansen. La primera bailarina del teatro sería luego la legendaria Marta Graham (12).

En cuanto al Theatre Guild, esta compañía estable —que tenía entonces cuatro años de vida— disponía en 1929 de su propio teatro, 26.000 suscriptores, nada menos, y representaba obras de Tolstoi, Strindberg, Ibsen, Andreyoff, Claudel, Eugene O'Neill, Ferenc Molnar, George Bernard Shaw y otros (13).

El Civic Repertory Theater, dirigido por Eva Le Gallienne, se había fundado en 1926 y, como el Guild, representaba obras extranjeras. Durante la estancia de Lorca en Nueva York este teatro montó varias obras de Chejov (*Tres hermanas*, *La gaviota* y *El jardín de los cerezos*) y *Canción de cuna*, de Martínez Sierra (14).

No se sabe si Lorca vio en Nueva York esta obra de quien había estrenado, en 1920, su *El maleficio de la mariposa* —obra, más correctamente, de la mujer de aquél, María de la O Lejarraga—, aunque es posible. Según Ernesto Guerra de Cal, era una obra que el poeta odiaba profundamente (15).

Por lo que toca a las revistas negras, entonces muy en boga, Federico dijo en una carta a sus padres que era "uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden contemplar" (16), y declararía en 1931, tras elogiar la insuperable capacidad de los negros como mimos:

"La revista negra va sustituyendo a la revista blanca. El arte blanco se va quedando para las minorías. El público quiere siempre teatro negro, deliran por él. El prejuicio teatral contra los negros es sólo social. Nunca artístico. Cuando canta un negro en un teatro se hace un "silencio negro", un silencio cóncavo, enorme y especial. Cuando un actor blanco quiere absorber la atención del público, se pinta de negro. Al Jolson. La gran carcajada del norteamericano —una carcajada desgarrada, violenta, casi ibérica— es arrancada siempre por el actor negro" (17).

Las investigaciones de Maurer demuestran que, en la época en que Lorca está en Nueva York, tres teatros de Harlem —muy cerca de Columbia— se dedicaban con gran éxito a la revista negra: el Lafayette, el Lincoln y... ¡el Alhambra! Los asistentes blancos, no numerosos, se quedaban impresionados por la emotividad de actores y público, que se les contagiaba fácilmente. "Aquí el anglosajón llora o ríe a carcajadas sin cohibirse", dijo un redactor del "New York Herald Tribune", confirmando las palabras de Lorca. Maurer estima, con razón, que los ingenuos públicos de Harlem prefiguran lo que buscaría Lorca dos años más tarde, por tierras y aldeas españolas, con "La Barraca" (18).

En agosto de 1929 Lorca les escribió a sus padres que iba a ir con unos amigos rusos a un teatro chino, "cosa que espero con gran interés" (19). Se refería probablemente —y otra vez estamos en deuda con las investigaciones de Maurer—, a la compañía Sun Sai Gai, que representaba en el Gran Street, en el barrio chino del sur de Manhattan, con suntuosidad, obras de repertorio para un público indígena (20). Al mismo estudio le parece probable que el poeta asistiera, poco antes de abandonar Nueva

York, a las representaciones del famoso actor chino Mei Lan-Fang, del teatro de Pekín, representaciones que fueron toda una revelación para el público de la metrópoli, subrayando la crítica la tradicional falta de decorado del teatro chino, su sobriedad, su extraordinaria capacidad para el mimo, para la sugerencia a través del más mínimo gesto y, sin el concurso de la palabra, de estados de ánimo complejísimo (21).

Cabe pensar que el conocimiento del teatro chino adquirido en Nueva York reforzara en Lorca el rechazo de la escenografía española tradicional, ya iniciado desde sus primeros contactos con Gregorio Martínez Sierra y el Teatro Eslava en 1919-1920. Y también es probable que la buscada sobriedad de medios de los decorados de "La Barraca", dos años más tarde, algo tuviese que ver con la misma experiencia. De todas maneras, la admiración que expresaba Lorca por el teatro chino llegó a ser extraordinaria, y en 1933 hasta llegaría a declarar que aquél formaba, con el español, "uno de los dos grandes bloques que hay en la literatura dramática de todos los países" (22).

Pero, si todo ello formaba un caldo de cultivo para el desarrollo inmediato de la obra dramática de Lorca, así como de su obra poética, la verdad es que sabemos muy poco —desesperadamente poco— acerca de las representaciones que vio Lorca en Nueva York. Desde allí parece haber escrito poquísimas cartas a sus amigos, y éstas dicen bien poco acerca de su vida en la ciudad. En las dirigidas a sus padres —por lo menos en las que se han publicado— falta a menudo la pormenorizada información que hubiéramos deseado. Tampoco parece ser que en Nueva York llevara el poeta diario. No sabemos prácticamente nada acerca de sus conversaciones literarias con Federico de Onís y Ángel del Río, ni de sus lecturas, aunque sí parece cierto que en Nueva York leyó *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, cuya traducción española había salido poco antes: novela de ambiente muy afín al de los poemas neoyorquinos del granadino (23).

EN LA HABANA

Acerca de la composición de *El público* sólo poseemos una información muy incompleta.

Obra en manos de Rafael Martínez Nadal el único manuscrito del drama conocido hasta ahora. Este, casi sin duda, primer borrador del mismo, lleva fecha "Sábado 22 de agosto de 1930" —curio-



Lorca en la Universidad de Columbia, Nueva York, acompañado por Maria Antonieta Rivas, una bailarina hindú y un pianista hawaiano, en octubre de 1929.

samente, el 22 de agosto de 1930 fue viernes, no sábado—, y sabemos que Lorca estaba entonces en la Huerta de San Vicente, en Granada, habiendo vuelto a España a fines de junio o principios de julio, acompañado de Adolfo Salazar (24).

El primer cuadro de la obra y la primera parte de "Ruina romana" están escritos en cuartillas con membrete del hotel "La Unión", de La Habana. Ello parece indicar, sin lugar a dudas que Lorca empezó a redactar la obra en Cuba. Además, en la casilla con membrete de la segunda página del manuscrito, consta el título de otra obra: *Sansón. Drama [tachado] Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato*. La lista de personajes integra: Sansón, El filesteo, La paloma (tachado), El esqueleto de Dalila, El niño de los dátiles, Los amantes. Se supone que estamos ante el primer atisbo de *El público*. En la primera página del manuscrito de éste leemos: *El público. Drama en veinte cuadros y un asesinato*. No sabemos qué tiempo pudiera mediar entre el proyecto original, *Sansón*, y el momento en que Lorca empieza a escribir, en otra cuartilla, *El público* (25). De todas maneras, es importante tener en cuenta que el que parece proyecto original de la obra tiene no sólo tema de procedencia explícitamente bíblica, sino tema erótico (cabe suponerlo) afín, por sus connotaciones "anormales" (sumisión, tal vez sadomasoquismo) al expuesto en *El público*.

En La Habana, Lorca leyó fragmentos recién escritos de *El público* a los miembros de la familia Loynaz, fragmentos que no les gustaron (26).

Del único manuscrito conocido, que obra en posesión de Martínez Nadal, falta el cuadro cuarto, perdido o extraviado, por lo visto, al llegar el documento a Londres en 1958 (27).

PRIMERAS NOTICIAS

Hemos visto que Lorca termina *El público* en Granada, en el verano de 1930. No hemos encontrado ninguna referencia en la prensa granadina de entonces al hecho de haber acabado el poeta un drama nuevo y revolucionario. Tampoco hemos conocido a nadie que haya recordado una lectura de la obra en Granada entonces, ni oído hablar a Lorca de ésta (lo cual no quiere decir, por supuesto, que no tuviesen lugar tales confidencias). La primera referencia a *El público* que conocemos en la prensa se encuentra en la entrevista que a Lorca le hace su amigo Miguel Pérez Ferrero para "Heraldo

de Madrid" cuando vuelve el poeta a la capital aquel otoño. Al hablar de la obra que trae desde América, Lorca, presionado por Pérez Ferrero, que ya ha oído algo acerca de un nuevo drama, manifiesta que éste se titula *El público* y se compone de seis actos y un asesinato. "No sé si será muy representable en el orden material —agrega el poeta—. Los principales personajes del drama son caballos" (28).

La noticia de que Lorca tiene una obra nueva, "irrepresentable", se conoce públicamente en Madrid, pues, a principios de octubre, y podemos suponer que a sus amigos el poeta les comunicaría información al respecto. En cuanto a la primera lectura de la obra, no ha sido posible fecharla hasta ahora. Rafael Martínez Nadal ha declarado que, a finales del otoño de 1930 o principios de 1931, el poeta dio una lectura de la obra en casa del diplomático chileno Carlos Morla Lynch. Sin embargo, dicha lectura no se rescña en la versión del diario de Morla publicada en 1958 —versión, es cierto, a menudo muy poco fiable, por retocada y censurada—, omisión extraña de haber tenido realmente lugar en su domicilio. De todas maneras, la reacción de aquel grupo de amigos, tuviera lugar donde tuviere la lectura, fue más bien negativa. "Estupendo", dijo alguien, "pero irrepresentable". Y otro, más sincero: "yo, la verdad, confieso que no he entendido nada". Después de la velada, Lorca le diría a Nadal: "No se han enterado de nada, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás" (29).

Rafael Martínez Nadal, pese a su tendencia a recrear con inexplicable precisión conversaciones mantenidas cuarenta años antes, no se puede tomar como testigo infalible en asuntos como el que nos ocupa. Por ello, es posible que la lectura aludida fuera posterior. De todas maneras, la primera indicación de una lectura privada que hemos encontrado en la prensa apareció el 2 de julio de 1931 en "Heraldo de Madrid": "*El público*, para unos pocos. Dentro de breves días el poeta Federico García Lorca leerá *El público* para unos pocos: Vico, Ontañón, Sainz de la Maza, Samuel Ros, Pérez Ferrero, Arniches, etc.". Hoy de los mencionados sólo vive Santiago Ontañón, que, en 1980, no recordaba dónde había tenido lugar aquella lectura, ni detalles de la misma (30).

Durante los años siguientes habrá varias lecturas de *El público* mal recordadas y peor fechadas (31). Y, aunque Lor-

ca seguirá hablando de la dificultad de que se monte la obra, ello no obstará para que haya varios proyectos de representación. El primero del cual tenemos noticia es del verano de 1932. El 4 de mayo de aquel año el "Heraldo de Madrid" anuncia, en su habitual "Sección de rumores" teatral, que el incansable Cipriano Rivas Cherif tiene la intención de montar, en una nueva compañía formada por actores parados afiliados a la Asociación General de Actores de España, una serie de obras avanzadas, entre ellas *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, *14 de julio*, de Romain Rolland, y *El público*, de Lorca (32). Pero aquel proyecto, del cual no tenemos hasta la fecha más noticias, no fructificó.

El 8 de marzo de 1933 se estrena *Bodas de sangre* en el Teatro Beatriz de Madrid. La obra tiene un éxito extraordinario, con 38 representaciones antes de que la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado tenga que abandonar el teatro. Ello constituye para Lorca su primer éxito de taquilla y el principio de su libertad económica. También significa la posibilidad de poder estrenar, tal vez pronto, su teatro de vanguardia. Durante dos años, el Club Anfístora, dirigido por Pura Uceley, preparará el montaje de *Así que pasen cinco años*, cuyo estreno tal vez hubiera podido verificarse en el otoño de 1936 de no empezar la guerra (33). En cuanto a *El público*, el hecho de publicar Lorca por estas fechas el primer cuadro y el titulado "Ruina romana" en el tercer número de la revista "Los cuatro vientos" (junio de 1933) demuestra que, precisamente ahora, tiene mucho interés en que se conozca este drama, del cual, en una entrevista de julio, dice —con la ironía que siempre utiliza al referirse a *El público*— que "no se ha estrenado ni se estrenará nunca, porque... "no se puede" estrenar" (34).

Rafael Martínez Nadal preguntaría a Lorca, al salir los dos cuadros de *El público* en "Los cuatro vientos", por qué no daba a conocer la obra íntegra. El poeta contestaría que porque la estaba retocando (35).

Un año y medio después —en noviembre de 1933, cuando Lorca ya está en Buenos Aires—, Cipriano Rivas Cherif, al anunciar la creación de un Teatro-Escuela de Arte Experimental, por él dirigido, manifiesta que, entre las obras que se van a montar figura *El público, poema trágico para ser silbado*, de Lorca. Se supone que, para ello, ya cuenta con la aprobación del poeta. Pero tampoco se podrá llevar a cabo este nuevo proyecto del cuñado de Manuel Azaña (36).

La última referencia que tenemos de una lectura de *El público* procede, otra vez, de Rafael Martínez Nadal. Aquella noche, "alrededor del doce de julio de 1936", Lorca leería en el restaurante Buenavista, ante varios amigos no identificados por Martínez Nadal, la versión definitiva de *El público*, copiada a máquina (37).

Esta versión nunca ha sido encontrada. Tal vez se trata de la copia que llegaría, unos años después, a la familia Loy-naz, en Cuba, por medio de Adolfo Salazar; copia, por lo visto, posteriormente destruida (38).

MÁSCARAS Y DISFRACES

La verdad es que sabemos muy poco tanto de los orígenes de *El público* y de los hechos que la inspiraron como de su composición y posterior fortuna. La situación se hace aún más desconsoladora en vista del hecho de que, del único manuscrito conocido, falta, como hemos dicho, el cuadro cuarto, que Martínez Nadal parece haber extraviado o perdido.

Ante esta situación tan poco satisfactoria, ¿cómo situar biográficamente *El público*? En primer lugar, es difícil no ver reflejada en la obra la angustia en la cual se ve sumido el poeta a raíz de sus amargas experiencias con Salvador Dalí y, luego, Emilio Aladrén, así como del hecho de tener que llevar, a consecuencia de su homosexualidad, una vida doble. Recordemos que, antes de que Lorca salga para Nueva York, se ha producido el distanciamiento, físico y afectivo, de Dalí, y que Aladrén ha entrado en relaciones con Eleanore Dove, la inglesa con quien se casará en 1931 (39). Lorca llega a Estados Unidos sintiéndose, además, traicionado por Dalí y Buñuel, quienes a su juicio han querido satirizarlo en *Un chien andalou*, película que no ha podido ver todavía, pero de la cual tiene precisas noticias y cuyo guión podrá leer pronto en diversas revistas (40). Y llega sintiéndose abandonado de Aladrén. Esta desazón cuaja en varios poemas del ciclo neoyorquino —especialmente, tal vez, en *Fábula y rueda de los tres amigos*—, y, con mucha probabilidad, forma el sustrato de que se nutre *El público*.

Harto de no poder vivir su vida libremente, es lógico que, en Nueva York, lejos de España, el poeta se interese enormemente por un teatro capaz de expresar hasta los aspectos más recónditos, más prohibidos, del alma humana. Da cuerpo a esta preocupación en *El público*, especialmente en el Hombre I (Gonzalo) —que Andre Belamich identi-

fica con el propio poeta (41)— y, utilizando el truco de una obra de teatro dentro de una obra de teatro, con Shakespeare como modelo (*Hamlet, Sueño de una noche de verano*), hace que este drama sea a la vez teoría y práctica de un nuevo teatro de verdades. Del teatro “bajo la arena”, con su “profundo hedor de luna pasada” (42), opuesto al teatro “al aire libre”. Teatro que, en este caso, explora el tema del amor que no se atreve a decir su nombre.

Uno de los aspectos que más llama la atención en *El público* es, efectivamente, el tema del “enmascaramiento” de los sentimientos individuales ante el temor de la sociedad, con su moral represiva. Ello explica la prevalencia en la obra de máscaras y disfraces, así como la función del biombo. Estos personajes están en un constante proceso de metamorfosis, y debajo de la máscara que llevan en la sociedad suele haber otra... y otra. Solo escapa a esta regla el Hombre I (Gonzalo-Lorca). Gonzalo es quien, en el primer cuadro, descubre la falsedad del Director, que encubre su homosexualidad, y a quien él ha amado y sigue amando. Gonzalo es quien lucha a través de toda la obra contra la mentira, contra los sentimientos disfrazados, y quien declara al Director, en el tercer cuadro: “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” (43). Es Gonzalo quien muere al final del quinto cuadro, herido durante el tumulto del perdido cuadro cuarto, y después de la última, desesperada, declaración de amor: “Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca” (44).

Que antes de llegar a Nueva York, Lorca tenía la obsesión de la máscara y el disfraz queda manifiesto en los dibujos reunidos en la magna exposición del Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, donde se ha podido apreciar que el tema del desdoblamiento de la personalidad es frecuentísimo y obsesivo.

Pero no es nuestra intención profundizar aquí en la temática de *El público*. Baste decir que la única versión de esta obra conocida —versión primeriza e incompleta— plantea con extraordinaria originalidad y fuerza imaginativa el tema del derecho del individuo a amar según las exigencias de su persona, y no las de una sociedad hipócrita, autoritaria y mo-

ralmente podrida. Como dice el Prestidigitador en el cuadro sexto: “Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de

particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el ‘music-hall’ con un muchacho vestido de blanco sentado en las rodillas” (45).

NOTAS

1. Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930), edición de Christopher Maurer, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, Madrid, núm. 23 y 24, 1986. En adelante: FGLNY.
2. FGLNY, p. 59.
3. FGLNY, p. 69.
4. FGLNY, p. 78.
5. FGLNY, p. 78, n.º 7.
6. Es cierto que, en *Poeta en Nueva York*, ensayo publicado en inglés en 1955 y luego en español (Madrid, “Cuadernos Taurus”, 1958), Ángel del Río decía que, en Shandaken, Lorca les leyó, aquel verano de 1929, “fragmentos de *La zapatera prodigiosa*, *Así que pasen cinco años* y *El público* —estos dos últimos de un carácter surrealista, con temas y lenguaje parecidos a *Poeta en Nueva York* (p. 17)—. Ello no nos parece un testimonio contundente, sin embargo; la memoria a menudo falla y en dos trabajos anteriores sobre Lorca, de 1935 y 1940, Del Río no menciona una lectura de fragmentos de *Así que pasen cinco años* y *El público*.
7. FGLNY, p. 79.
8. Ángel del Río, véase nota 6.
9. Christopher Maurer, “El teatro”, en FGLNY, p. 134.
10. *Ibid.*, pp. 133-141.
11. Pablo Suero, “Hablando de ‘La Barraca’ con el autor de *Bodas de sangre*”, *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1933. Entrevista recogida por Christopher Maurer, *Trece de nieve*, Madrid, 2.º época, núm. 3 (1977), p. 69-73.
12. Maurer, “El teatro”, *ibid.*, pp. 134-136.
13. *Ibid.*, p. 136.
14. *Ibid.*
15. Declaración de Ernesto da Cal al autor, Lisboa, 26 de julio 1986.
16. FGLNY, p. 80.
17. Rodolfo Gil Benumeya, “Estampa de García Lorca”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de enero de 1931.
18. Maurer, “Un teatro”, *ibid.*, p. 137.
19. FGLNY, p. 58.
20. Maurer, FGLNY, p. 60, n.º 6, y “El teatro”, *ibid.*, pp. 137-138.
21. Maurer, “El teatro”, p. 139.
22. “Charlando con García Lorca”, *Crítica*, Buenos Aires, 15 noviembre 1933. Entrevista recogida por Mario Hernández en su edición de *Bodas de sangre* (Madrid, Alianza, 1984), pp. 212-214.
23. Ángel del Río, *Federico García Lorca*

(1899-1936), *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1940, pp. 193-260. Esta referencia, p. 233.

24. Edición facsimilar de *El público*, publicado por Rafael Martínez Nadal (Oxford, The Dolphin Book Company, 1976).

25. *Ibid.*, pp. 4-9.

26. Creo que la referencia más antigua a estas lecturas de *El público* en casa de los Loynaz es la recogida por Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca* (Paris, Seuil, 1968), p. 455.

27. Rafael Martínez Nadal, “*El público*”. *Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. (Oxford, The Dolphin Book Company, 1970), pp., 20, 255, nota 5.

28. Miguel Pérez Ferrero, “Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca...”, *Heraldo de Madrid*, 9 de octubre de 1930.

29. Véase nota 27, p. 19.

30. “Micrófono”, *Heraldo de Madrid*, 2 julio de 1931, p. 9; entrevista con Santiago Ontañón, Madrid, 21 julio 1980.

31. Una en casa de Vicente Aleixandre, a la cual asiste Ernesto Guerra da Cal (declaraciones de éste al autor, Lisboa, 26 julio 1986).

32. “Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 4 mayo 1932, p. 6.

33. Entrevistas del autor con Margarita Ucelay, Madrid, 22 noviembre 1986.

34. José R. Serna, “Charla amable con Federico García Lorca...”, *Heraldo de Madrid*, 11 julio 1933.

35. “Lo que yo sé de *El público*”, en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 22. En adelante, P.

36. Juan G. Olmedilla, “Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental”, *Heraldo de Madrid*, 21 de noviembre 1933, p. 13.

37. P, p. 23.

38. Marcelle Auclair, véase nota 26.

39. Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 594.

40. Detalles a aparecer en el segundo tomo de nuestra biografía del poeta.

41. Análisis de *El público* que acompaña su edición en el segundo tomo de las *Obras completas* de Lorca traducidas por André Belamich, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade.

42. P, pp. 154-155.

43. *Ibid.*, pp. 104-107.

44. *Ibid.*, pp. 144-145.

45. *Ibid.*, pp. 152-153.



LA VERDAD DEL AMOR Y DEL TEATRO

MARÍA CLEMENTA MILLÁN

A Stephen Guilman

El mes de agosto de 1930, García Lorca concluía en una primera redacción su obra teatral *El público*. Este texto, contagiado de la influencia superrealista, entrañaba fundamentalmente un rechazo total del realismo en el teatro, integrándose con ella en el proceso que desde principios de siglo se venía produciendo en la escena europea. Dicha refutación implicaba la creencia de que no era la verdadera realidad la mostrada en esas obras realistas y, al mismo tiempo, el convencimiento de que este tipo de teatro adormecía al público, apartándolo de su auténtica realidad.

A estos planteamientos generales obedecen las líneas maestras de *El público*, donde se plantea de forma sangrienta la contraposición entre estos dos tipos de teatro. El que pone de manifiesto un drama auténtico, en el cual va implicada la intimidad del espectador, y aquella representación vanal del gusto de una determinada audiencia que prefiere no enfrentarse con la verdad en el escenario. Entre un "teatro bajo la arena" o un "teatro al aire libre", según los denomina García Lorca en su creación de 1929-1930 (1).

La distinción entre estos dos tipos de teatro enlaza directamente esta composición con la crítica europea al teatro convencional, en especial con la obra de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, de 1921. En ella también

aparece una confrontación entre la verdad o la falsedad en el teatro. Así lo refleja el diálogo que a continuación citamos, donde el Director se enfrenta a uno de los seis personajes portadores del verdadero drama.

—“¿Y quiere usted que digamos eso en el teatro? ¿Quiere usted que el público nos tire con algo?”

—Pero si es la verdad.

—¡Déjese en paz de verdades! Aquí estamos haciendo teatro. La verdad... ¡hasta cierto punto!” (2).

Esta contraposición entre teatros distintos va a establecer un punto de unión entre las estructuras de las dos obras, haciendo que en cada una de ellas se confronten representaciones distintas, de modo que el verdadero drama tenga como telón de fondo otra obra teatral: *Cada cual a su juego* en Pirandello (3) y *Romeo y Julieta* de Shakespeare en *El público*.

Sin embargo, Lorca va mucho más allá que Pirandello, siguiendo en parte la evolución del teatro en los años que los separan, no sólo en lo que a complejidad teatral se refiere, como más adelante veremos, sino también en la naturaleza del auténtico drama que pretende subir al escenario. Mientras Luigi Pirandello ofrece en *Seis personajes en busca de autor* un conflicto en el que no va envuelta su propia intimidad, García Lorca se compromete extraordinariamente con lo que está presentando. El compromiso con la verdad, identificado en esta obra con el

verdadero drama, frente a la falsedad de un teatro convencional, es uno de los aspectos más significativos de esta creación que, a su vez, la diferencia de otras piezas teatrales de Lorca, como la trilogía rural, donde existe una mayor concesión al gran público. Como declara el autor en otra entrevista de 1936, “para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas”, al haber tenido que considerar parte de su producción como “irrepresentable”, a pesar de que “en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito” (4).

Esta importancia de la verdad en el teatro podríamos relacionarla con la evolución que, en este sentido, se opera en la obra de García Lorca a partir de 1929, debido fundamentalmente a la influencia superrealista. A diferencia del matiz a veces irónico y burlón que contienen parte de las creaciones teatrales francesas adscritas a este movimiento, pensemos en *Orphée* o en *Ubu roi*, los poetas españoles por él contagiados, Lorca, Alberti, Aleixandre y Cernuda, muestran en las composiciones escritas bajo esta influencia un carácter trágico de enfrentamiento con la propia existencia que cambia la perspectiva del autor frente a su obra (5). Esta evolución, debida esencialmente a la influencia de las teorías de Bretón, más que a creaciones superrealistas concretas, va a provocar que en los poemas neoyorquinos de Lorca, coetáneos a *El público*, se rechace de modo explícito “la burla y la sugestión del vocablo” de obras poéticas anteriores, para en su lu-

gar "decir mi verdad de hombre de sangre", como afirma el protagonista en "Poema doble del lago Edem".

Esta misma actitud aparece en *El público*, que muestra "el verdadero teatro... para que se sepa la verdad de las sepulturas", según se declara en el cuadro tercero.

Lorca identifica ahora el verdadero drama con una verdad íntima, expresada en la obra a través del "teatro bajo la arena", que se opone al falso teatro convencional, o "teatro al aire libre". A través de este primer tipo de teatro, el autor va a intentar un "dificilísimo juego poético", al presentarnos "el perfil de una fuerza oculta", es decir, dar forma al mundo interior que quiere escenificar.

Esta fuerza oculta es la fuerza del amor, tema de antiquísima raigambre en García Lorca, y que aparece, asimismo, en primer plano en los poemas neoyorquinos, coetáneos a esta obra. La intensidad con que dicho tema se muestra en ambas creaciones podríamos relacionarla con la influencia de las teorías bretonianas en estas creaciones al conceder una importancia capital a "l'amour fou", como vía fundamental para la auto-realización del hombre. A la vez promueve una mayor libertad expresiva, ya que, según Octavio Paz, "la libertad, el amor y la poesía" constituyen "el triángulo incandescente" del movimiento superrealista (6).

Al mostrar este tema en *El público*, García Lorca le infunde un matiz distinto del que presenta en sus restantes obras. Insiste fundamentalmente en la idea de que este sentimiento amoroso puede hacer con la misma intensidad entre dos seres cualesquiera. "Todo es cuestión de forma, de máscara", y por lo tanto "Romeo puede ser un ave y Julieta una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa", pues "¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?"

Esta convicción de que lo importante es la autenticidad del sentimiento, y no la forma externa en que se manifiesta, aparece también en *Poeta en Nueva York*, especialmente en composiciones como "Oda a Walt Whitman", aunque no con la vehemencia con que se muestra en esta pieza teatral. De ahí la importancia que adquiere en este drama la historia contada por Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* entre Titania y el asno. Esta obra está íntimamente ligada al tema fundamental de *El público*, donde Lorca va a exponer otra historia

de amor, pero esta vez afrontando la realidad sin engaño alguno, sin valerse de "la flor de Diana que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en *El sueño de una noche de verano*", según se nos dice en el último cuadro de la pieza (7).

Esta historia de Shakespeare, que para Lorca no es un relato alegre, sino una "verdad terrible", como afirma el Autor-personaje en *Comedia sin título*, parece estar unida en la subjetividad del creador al convencimiento de que "el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida". Con estas palabras la encontramos definida en el prólogo a su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*, donde también se nos habla de la "flor" de Shakespeare (8).

Para desarrollar este último tema, García Lorca se sirve en *El público* de una serie de personajes que van transformando su apariencia en los tres cuadros (de los seis que se compone la obra), que constituyen el teatro bajo la arena: la última parte del cuadro primero y los cuadros segundo y tercero (9). Dichas transformaciones se inician con la ayuda de un biombo, elemento teatral que aparece asimismo en Pirandello y en la obra de Unamuno *El otro*, y que sirve en el primer autor citado, para desenmascarar la relación entre "la Hijastra" y "el Padre" (10). En Unamuno ese efecto del biombo permite materializar el conflicto de desdoblamiento de personalidad entre "el otro" y su doble, por lo que aparece interpuesto entre el protagonista y un espejo de luna, de forma que al separarlo y tender las manos "a la imagen espejada como para cogerla de la garganta", "el otro", ve venir hacia él otras manos, lo que confirma sus sospechas de la existencia de ese doble personaje (11).

Con una finalidad semejante es utilizado el biombo en García Lorca, permitiendo el desdoblamiento de los caracteres, a la vez que descubre entre ellos una relación distinta a la existente en el "teatro al aire libre". De este modo, los diferentes personajes con que se abre la obra, el Director y los tres hombres, denominados Hombre 1, Hombre 2 y Hombre 3, vestidos con barbas y frac, quedan transformados al pasar por detrás del biombo. El primero de ellos, en "un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello", que "debe ser una actriz"; mientras que el Hombre 2 aparece como "una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas", con "bigote rubio", y el Hombre 3, "con la cara palidísima y un látigo

en la mano", llevando "muñequeras con clavos de oro".

Sólo el Hombre 1 queda sin transformar, ya que representa en el drama al individuo consecuente consigo mismo que intenta enfrentarse con la verdad, instando por ello al Director a que abandone la escena convencional y "quite las barandas" protectoras a su teatro. De esta forma se muestra la verdadera conexión entre los personajes, poniéndose de relieve la relación amorosa existente entre el Director, denominado ahora Enrique, y el Hombre 1, llamado Gonzalo, así como entre el Director y el Hombre 3, quienes a su vez dicen amar también a Elena, otro de los personajes de este "teatro bajo la arena".

El Director se convertirá en el cuadro tercero en la "bailarina Guillermina" y en la "Dominga de los negritos" (12), mientras los trajes abandonados en las sucesivas transformaciones van cobrando vida. Aparecen como caracteres autónomos, con cara de "huevo de avestruz", el pijama negro del Hombre 2, y con "careda amarilla pálida" el traje de arlequín del Director. Esta figura de arlequín, en que queda transformado este último personaje, al manifestarse en su dimensión amorosa de Enrique, podríamos relacionarla con el protagonista del guión cinematográfico que García Lorca realizó, también durante su estancia en la ciudad neoyorquina, *Viaje a la luna*, donde aparece "un muchacho vestido de arlequín, cuyo cuerpo de adulto no cabe ya dentro de sus ropas y cuyo traje resulta triste y un poco absurdo en medio de su nuevo ambiente" (13). Del mismo modo, el personaje con "cara de huevo", antes citado, tendría conexión con el niño de "blanco rostro de huevo" que encontramos en el poema neoyorquino, "Vuelta de paseo", objetivando la angustia íntima del protagonista.

Igualmente, la trama del mencionado guión cinematográfico, compuesto de "agónicas imágenes de crueldad y angustia sexual", con "el penetrante horror de un choque violento entre la necesidad y el deseo" (14) podría estar relacionado con la angustiada búsqueda que en el fondo implican toda esta serie de transformaciones, ya que "no son las formas disfrazadas las que levantan la vida, sino el cabello de barómetro que tienen detrás", según se afirma en el cuadro quinto de *El público*.

Esta búsqueda constante de una realización amorosa, expresada también con insistencia en las creaciones neoyorquinas (15), se hace patente de forma especial en el cuadro segundo del drama,

“Ruina romana”, donde la figura de cascabeles y la figura de pámpanos, trasposiciones respectivas del Director y del Hombre 1, mantienen un diálogo amoroso aludiendo constantemente a posibles transformaciones (16): “¿Si yo me convirtiera en manzana?, Yo me convertiría en beso... ¿Si yo me convirtiera en hormiga?, Yo me convertiría en tierra... ¿Si yo me convirtiera en tierra?, Yo me convertiría en agua...”, hasta llegar a querer transformarse en “pez luna”, planteando así el enfrentamiento con la verdad de estos personajes (17). La importancia de estas transformaciones en la pieza de Lorca se ve asimismo subrayada con la inclusión en ella del “Solo del pastor bobo”, entre los cuadros quinto y sexto, cuya misión fundamental es recalcar la significación de la máscara en el drama, de “las caretas blancas de diversas expresiones” que este personaje va presentando.

Frente a estos personajes que se transforman y sobre los que recae la representación del juego amoroso, aparecen también formando parte del teatro bajo la arena otros caracteres cuya apariencia se mantiene invariable. Estos son Elena, el Emperador y el Centurión, así como los caballos, aunque estos sirven de coro al comienzo de la obra cuando declaman al unísono, “¡Misericordia! ¡Misericordia!”. Cada uno de estos caracteres, con su invariabilidad, representa un aspecto determinado dentro del mundo de relaciones amorosas en el que nos movemos. El centurión, la visión grotesca de la potencia masculina, ya que tiene una mujer que “pare por cinco sitios”. El Emperador, la fuerza del poder, que impide estas transformaciones y búsquedas amorosas, al perseguir siempre lo uno, que finalmente lo alcanza, “porque nunca lo podrá tener”, según afirma la figura de pámpanos (18). Y Elena, la encarnación de la mujer en su faceta más negativa, como trasunto de Elena de Troya, portadora de muerte, y que aparece, por tanto, “vestida de griega” y de forma semejante a la Muerte de Cocteau.

Por último, los caballos, divididos en cuatro blancos y uno negro, representan, los primeros, la fuerza viril en una relación que quiere ser heterosexual, porque todavía “nadan en la superficie”, “acostumbrados al látigo de los cocheros y las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad”, mientras que el caballo negro ya se ha “quitado el último traje de sangre”, “para que se sepa la verdad de las sepulturas (19).

Con todos estos caracteres, García Lorca construye su teatro bajo la arena.

Muestra así una trama amorosa que tiene como personajes fundamentales al Director y al Hombre 1 (convertidos en Enrique y Gonzalo, y en figura de cascabeles y en figura de pámpanos, respectivamente) y como verdadera protagonista a esa “fuerza oculta” a la que el Director quiere dar forma a través de un teatro que lleve la verdad a los escenarios. Esta verdad es asolada al final de la obra por la acción violenta del público que da título al drama, ya que “la letra era más fuerte que ellos y la doctrina, cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes”.

Para objetivar esta destrucción aparecen, al final del cuadro sexto, el traje vacío de arlequín (20), que busca a su dueño, mientras la madre de Gonzalo pregunta por su hijo, pues “los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: “Aquí tienes a tu hijo!”. El Hombre 1 manifiesta, igualmente, su dolor ante esta derrota con unas desoladoras palabras que recogen, en la última parte del cuadro quinto, su “Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca”. Expresiones que nos recuerdan la angustia y el dolor del protagonista de los poemas neoyorquinos, donde todo es “Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño”.

Sin embargo, este mundo interior ofrecido por Lorca en *El público*, al igual que sucede en las creaciones neoyorquinas, no es presentado de forma lineal, sino valiéndose de una complicada estructura donde se conjugan tiempos y perspectivas distintas, en estrecha relación con la trascendencia que para el autor presenta el tema que quiere subir al escenario. Como afirma Francisco García Lorca, refiriéndose a *Así que pasen cinco años*, “Federico quiso crear una entidad dramática y proyectar hacia el público una acción en la que la libertad de tratamiento viniera a potenciar, en términos poéticos, su dramatismo” (21). Este objetivo está plenamente conseguido en *El público*, donde se nos van a mostrar dos tramas paralelas, la ya expuesta del teatro bajo la arena, y la que transcurre en un mundo exterior, sin que las fronteras entre ambos universos, íntimo y objetivo, se mantengan nítidas a lo largo de la pieza (22).

Esta última acción que transcurre en el mundo exterior, va a consistir en un arriesgado intento que quiere llevar a cabo el Director. Introducir el teatro bajo la

arena en el transcurso de una representación convencional de “teatro al aire libre”, “sin que lo notara la gente de la ciudad”, y “por medio de un ejemplo”, ya que “si hubiera levantado el telón con la verdad original se habrían manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas”. Para conseguir este empeño “mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena” y “cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón”... “Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender lleno de espíritu y subyugado por la acción”.

El “ejemplo” de que se sirve el Director para llevar a cabo su intento es la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, a través de la cual “me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes”. Para ello se cambian los actores, que estaban representando el papel de Romeo y Julieta en el falso teatro convencional, por otras personas que “se amaban con un amor incalculable”, si bien “Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince”. Sin embargo, el público que está asistiendo a esta representación reacciona violentamente provocando la muerte de todos los actores, “por pura curiosidad, para ver qué tenían dentro”, encontrándose con “un racimo de heridas y una desorientación absoluta”.

Así pues, estamos ante dos mundos paralelos que valiéndose del recurso del “teatro en el teatro” han entrado en comunicación, al tener ambas obras un elemento común: la importancia del amor en las dos piezas. La creación de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, sirve de trasunto objetivo al mundo fundamentalmente intimista que Lorca nos muestra en su teatro bajo la arena. De esta forma, el “teatro en el teatro”, aparece en *El público* al servicio de una verdad interior que quiere ser mostrada a la audiencia sin los artificios del teatro convencional. Sin correr “la cortina a tiempo”, y sin utilizar “la flor de Diara” de Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*, cuyo uso será aconsejado al Director de escena por el representante de ese falso teatro, el Prestidigitador, al final de la obra. Por el contrario, el Director va a presentar su teatro sin protección alguna, ya que “hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama”, porque “el verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio

donde descansar". Por eso, en esta obra "se han dado dramas auténticos", sosteniéndose "un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes".

La complejidad derivada de estas dos tramas paralelas se acentúa en la obra por las perspectivas esencialmente intimistas que la envuelve, aunque el autor se ayude de una trama objetiva, de igual modo que en *Poeta en Nueva York* se utiliza el mundo tangible de la ciudad neoyorquina para expresar la angustia íntima de su protagonista poético. Este punto de mira condiciona enormemente la concepción de la obra, haciendo que lo que se nos muestra en primer término sea la trama del teatro bajo la arena (23), acudiendo a lo que sucede en el mundo objetivo únicamente a través de referencias. Por las explicaciones del Director al Prestidigitador al final de la pieza, que son a la vez una especie de reflexión sobre la obra.

La dificultad de comprensión que se desprende de este último hecho se ve intensificada por la circunstancia de que no se nos muestra claramente el momento en que se produce el paso del mundo subjetivo al plano tangible, donde está ocurriendo la representación del teatro convencional. Sólo se nos describen, en el cuadro quinto de la pieza, las consecuencias de lo sucedido con anterioridad, cuando "al llegar al sepulcro levantamos el telón". A Julieta amordazada debajo de las butacas y a un público enardecido que protesta violentamente por el cambio ocurrido en escena (24).

Este momento parece estar ubicado en el cuadro tercero, cuando "se abre el muro" de arena que constituye el decorado y aparece el sepulcro de Julieta, y que contiene la única decoración realista de toda la obra, "rosales y yedras" (25). Sin embargo, no se nos especifica suficientemente, tal vez porque es difícil concretar el instante en que una trama —que pretende dar forma a un sentimiento y, por tanto, transcurre en un tiempo interior— se inserta en una sucesión de hechos externos, como puede ser la representación de *Romeo y Julieta* que estaba teniendo lugar en el teatro convencional. Del mismo modo que son también difusos los puntos de unión entre el tiempo interior del protagonista de *Poeta en Nueva York* y el tiempo lineal al que se alude en la crónica poética de un viaje por tierras americanas, contenida fundamentalmente en los títulos de sus poemas y secciones (26).

En *El público*, al igual que sucede en las composiciones neoyorquinas, el mundo interior no se muestra como un

todo monolítico, sino que se fracciona en perspectivas distintas, obedeciendo en gran parte a la tendencia que se ha ido adueñando de la poesía moderna, hasta culminar en el movimiento superrealista, donde "la corriente temporal del yo se dispersa en mil gotas coloreadas, como el agua de una cascada a la luz solar" (27). Este fraccionamiento del mundo interior determina, en cierto modo, la dualidad de tramas, antes mencionada, así como el desdoblamiento de los personajes que son a la vez, "Director de escena", cuando lo que se está considerando es la responsabilidad de un dramaturgo ante su obra, y "Enrique", si lo que se está tratando de mostrar es el "perfil de una fuerza oculta".

Esta misma diversidad de perspectivas, contenida en un todo coherente, que es la intimidad del autor, explica la estrecha relación que se establece en el drama entre la figura de Julieta, la del Director de escena, en su dimensión amorosa de Enrique, y el "Desnudo Rojo coronado de espinas azules", de claras connotaciones cristológicas, que aparecen al comienzo del cuadro quinto de la obra. Los tres personajes mueren a lo largo de la pieza, anunciándose su muerte con el canto de un ruiseñor. "Uno de los máximos símbolos emblemáticos del tema del amor" en García Lorca, entendiéndose éste como "la expresión más alta de la vida... que puede ser causa activa de una muerte de amor" (28). Este ruiseñor se oye en tres momentos de la obra. Cuando Julieta vuelve al sepulcro, al final del cuadro tercero, cuando el traje, ya vacío, de arlequín empieza a buscar a Enrique, en este mismo acto, y al morir el Desnudo en el cuadro quinto, diciendo: "Todo se ha consumado", mientras los dos Ladrones entonan: "Santo, Santo, Santo". Sin embargo, no llega a oírse este dulce canto, a pesar de haberlo invocado, cuando el Hombre 3 busca a Enrique, también en el tercer cuadro, oyéndose entonces "la bocina de un barco", como exponente de la falsa relación amorosa que quiere iniciar.

La íntima conexión existente entre estos tres personajes, que tienen en común el haber muerto por defender su creencia en el amor, nos indica hasta qué punto nos estamos moviendo en un universo eminentemente subjetivo, fraccionado en una multiplicidad de aspectos. Estos tres caracteres vienen a ser uno mismo: la encarnación bajo formas distintas de esa "fuerza oculta" protagonista de la obra. De modo directo, en la relación Enrique-Gonzalo, de manera trascendente en la figura del Desnudo, y mediante un "ejem-

plo" literario en el personaje de Julieta, que a su vez sirve para materializar el plano objetivo de la obra (29).

Esta dimensión trascendente se pone igualmente de manifiesto en otros dos momentos del drama. Cuando los pescadores le entregan a la madre de Gonzalo el pez luna, ya muerto, diciéndole "¡aquí tienes a tu hijo!", expresión, asimismo, de evidente extracción evangélica, y cuando el Emperador se disfraza de Poncio Pilatos para anunciar la muerte del Desnudo, siendo, por tanto, un mismo personaje el que destruye esta última figura, y la auténtica relación amorosa entre la figura de pámpanos y la de cascabeles.

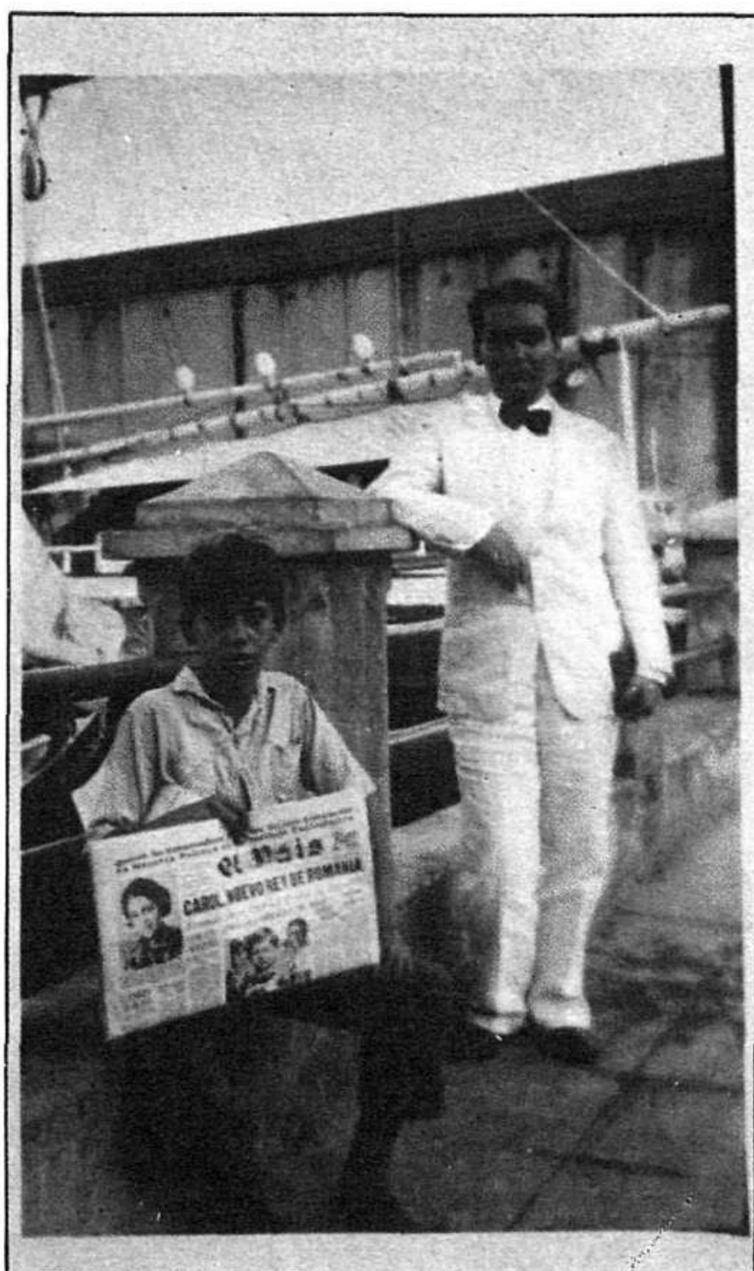
La unión de los tres caracteres antes aludidos, en los que se representa cada uno de los distintos planos de esa misma fuerza oculta, nos lleva una vez más a relacionar esta obra con los poemas neoyorquinos, donde igualmente encontramos una misma variedad de aspectos. El mundo íntimo del protagonista, de "un poeta que soy yo", como afirma el autor de su conferencia sobre estas creaciones que, a veces, considera su relación con el mundo que le rodea, representado por la urbe neoyorquina, y otras, concede una dimensión trascendente a su actitud.

Así aparece en el poema "Nueva York. Oficina y denuncia", donde el protagonista se ofrece a "ser comido por las vacas estrujadas" para salvar la clase de humanidad que él reclama. Del mismo modo, la reflexión acerca de cuál debe ser la función del teatro y la responsabilidad del dramaturgo, que aparece en esta obra de 1929-30, sería comparable a la que encontramos en las creaciones neoyorquinas donde el autor ha decidido abandonar el juego y el distanciamiento de composiciones anteriores, para llevar la verdad a la poesía, como ya vimos.

Esta diversidad de perspectivas contenidas en *El público*, sumado al hecho de que las distintas conexiones entre sí no hayan sido establecidas según unas pautas lógicas, sino de acuerdo con el mundo íntimo del autor, dificultan enormemente la comprensión de la obra, que ha sido asociada, debido a esa complejidad, con el movimiento superrealista. Sin embargo, si la comparamos con las producciones francesas adheridas al movimiento, comprobaremos que la influencia no es excesiva, ya que poco hay en ella de onírico o subconsciente, y menos del humor o la ironía que señalábamos en las creaciones teatrales de este grupo. Por el contrario, nos encontramos con un drama casi reflexivo, en el que la palabra es fundamental, a diferencia de otras



Dos fotos recuerdo de la estancia de Lorca en La Habana y dos escenarios de la redacción de "El público", en la actualidad, el que fuera Hotel La Unión y la casa de los Loynaz. (Fotos: Bielva).

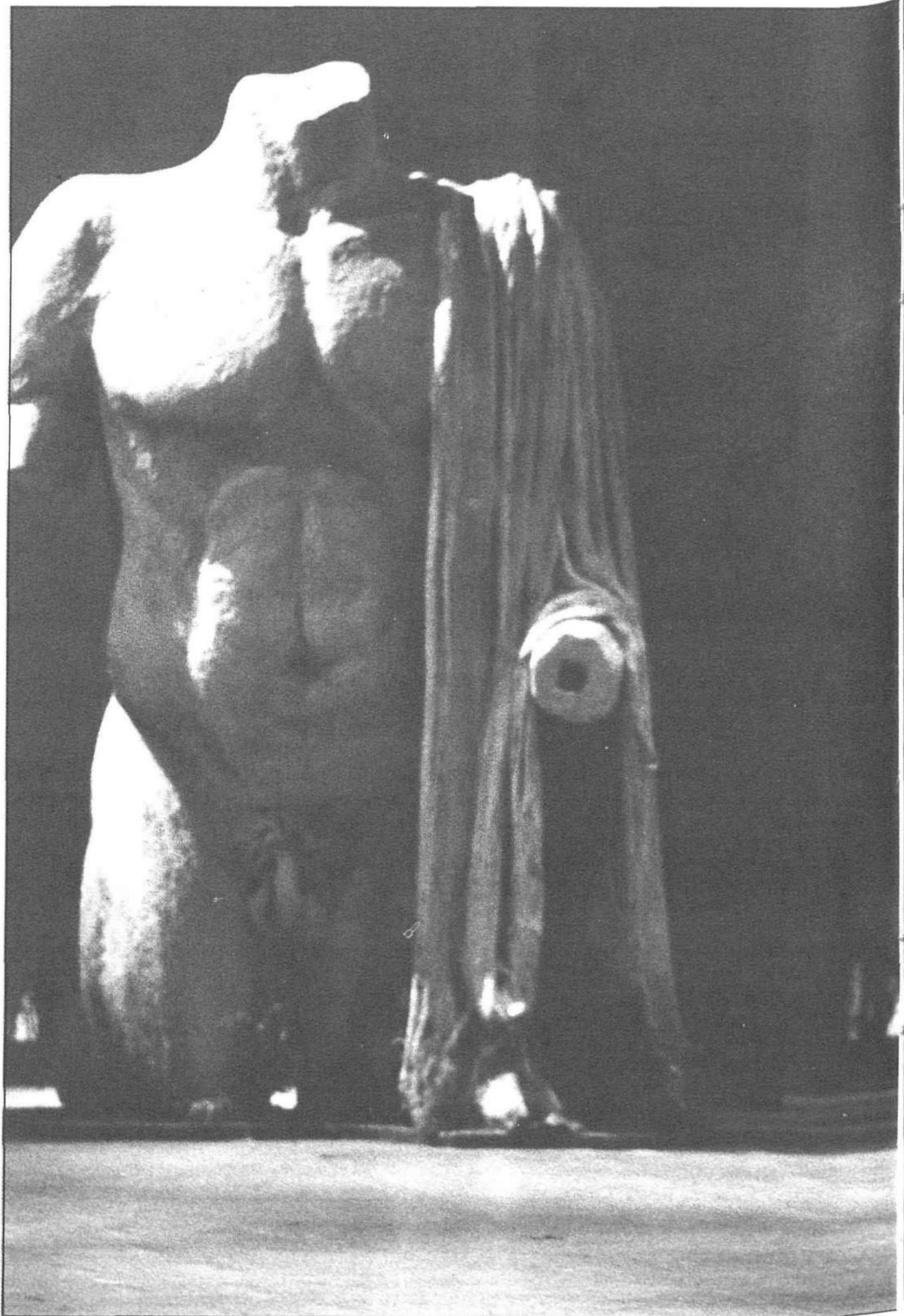


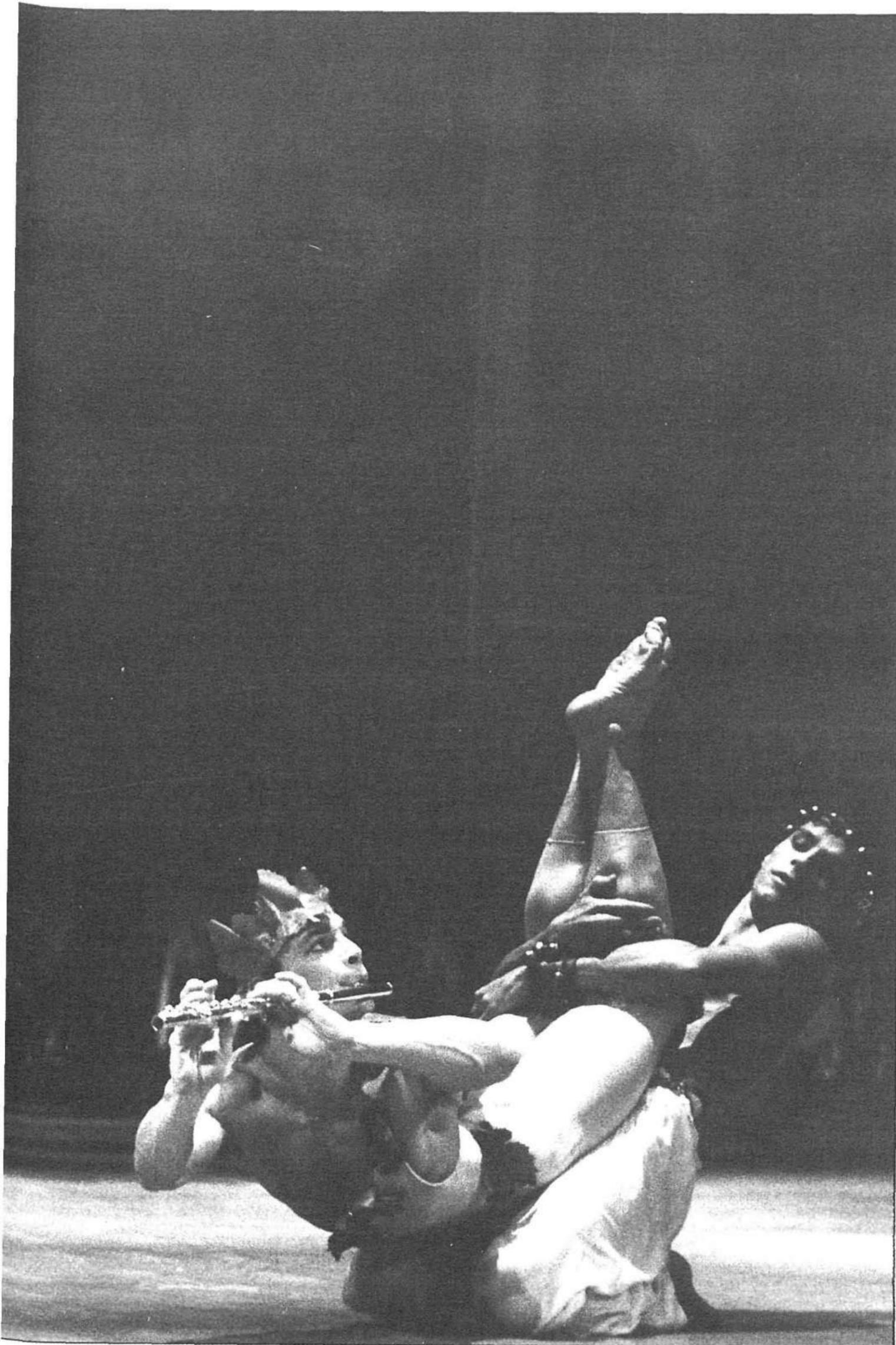
creaciones de Lorca, arropadas también a la influencia superrealista. Como *El paseo de Buster Keaton*, donde "el diálogo está al servicio de las acciones y movimientos de los personajes" (30), o el guión cinematográfico *Viaje a la Luna*, en que lo esencial es la imagen y no la palabra, ya que carece de diálogo (31). Tampoco podemos señalar en *El público* incoherencia ni illogicismo en su configuración interna, sino una gran lógica que debiéramos calificar de poética, donde todo cuadra como en un perfecto rompecabezas, de forma semejante a cómo esta coherencia interna se manifiesta en las composiciones neoyorquinas, a pesar del illogicismo de sus imágenes.

No obstante, es indudable que esta obra teatral se halla dentro de la influencia superrealista, fundamentalmente por lo que este movimiento representó para el poeta de impulso liberador, haciéndole plasmar un mundo íntimo que no se había expresado con tanta vehemencia en producciones anteriores. Esta importante repercusión cambió la perspectiva del autor hacia su obra, promoviendo la aparición de temas de una gran trascendencia para el poeta, cuyo dramatismo generó una compleja estructura que, asimismo, venía a intensificar su significación. Esta trascendencia hizo aparecer en escena unos personajes que están más en función del yo del creador que de su propia individualidad como caracteres, apareciendo, por ello, denominados con nombres genéricos: el Director, los tres Hombres, el Prestidigitador, etc., en función de la relación que establecen con el mundo íntimo del autor (32).

Sin embargo, donde la influencia superrealista se hace más patente en esta pieza teatral de 1929-30 es en la envoltura ilógica que la rodea y que alcanza a todos aquellos aspectos que sirven para crear un ambiente de illogicismo, como algunos elementos de sus decorados, vestimentas de los personajes, imágenes usadas en el lenguaje, que nos recuerdan los utilizados entonces por la vanguardia superrealista, como guantes de goma, radiografías, etc. (33), al igual que las imágenes que aparecen en los poemas del período neoyorquino (34).

En cambio, hay que señalar que sólo tres adaptaciones importantes del nuevo teatro extranjero fueron llevadas a cabo en los escenarios españoles durante 1928, *Les Ratés*, de Henri-René Lenormand, *Candide*, de Bernard Shaw, y *Orphée*, de Jean Cocteau (35). Ésta última fue llevada a escena de forma innovadora por el grupo Caracol, bajo la dirección de Rivas Cherif y con escenografía de





La escena Ruina Romana de "El público" en la versión de Óscar Araiz. (Foto: Miguel Zavala).

Bartolozzi, recibió grandes aplausos, y fue uno de los acontecimientos teatrales de la temporada (36).

Esta obra de Cocteau —autor que se ha relacionado con el movimiento surrealista, aunque sin pertenecer realmente al grupo—, pareció influir en *El público* de Lorca, ya que podríamos señalar entre ellas varias concomitancias. En primer lugar, la presencia de ese gran caballo blanco que ocupa el centro de escena en *Orfeo*, con patas semejantes "a piernas humanas" (37), y que podría estar relacionado, según veremos más adelante, con los caballos, también blancos y con mucho de humano, de Lorca en esta obra. Y en segundo término, la semejanza existente entre el personaje que encarna a la Muerte de Cocteau, "una mujer joven, muy guapa, con traje de baile rosa vivo" y con "grandes ojos azules pintados sobre un antifaz" (38) y la caracterización de Elena, otro de los personajes de *El público*, que lleva "las cejas azules" y "sus muslos cubiertos con apretada malla rosada", según se nos dice en el cuadro primero.

Del mismo modo, los guantes de goma que trae consigo la Muerte en *Orfeo* nos recuerdan el final de la obra de Lorca donde "una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados", marca la entrada del público y la abdicación del Director ante un falso teatro, como después analizaremos.

Asimismo, el paso de la vida a la muerte, de un mundo tangible a otro menos objetivo, que encontramos en Cocteau, aparece también en *El público*, al igual que la posición de uno de los personajes de *Orfeo*, Rompecierzos, sostenida en el aire mediante la utilización de un nuevo sistema inventado por Georges Pitoeff (39), podría ser comparable a la situación que se produce en el cuadro segundo de la obra de Lorca cuando "del techo cae un niño vestido con una malla roja", anunciando la llegada del Emperador.

Este ilogicismo, más superficial que verdadero, interviene también en el propio desarrollo de la acción, que no es presentada con claridad desde el comienzo de la pieza, ni tampoco transcurre de acuerdo con los parámetros tradicionales. Por el contrario, nos encontramos con una estructura quebrada donde las distintas tramas que se corresponden con los diversos planos de la obra, quedan continuamente interrumpidas, creando un enorme desasosiego en el espectador. El mismo desasosiego que pretendían expresamente los surrealistas franceses.

De esta manera, la trama de un mun-

do objetivo, iniciada en el despacho del Director al comienzo de la obra, se ve interrumpida en el mismo cuadro primero por la entrada del teatro bajo la arena, mientras la acción de este último teatro, llevada a cabo por Elena, el Director y los tres Hombres, ya transformados al pasar por detrás del biombo, se quiebra bruscamente por el diálogo entre la figura de pámpanos y la de cascabeles con que comienza el cuadro segundo —desdoblamiento a su vez de la trama expuesta por el verdadero teatro en el acto anterior—, como ya vimos. Esta última acción se rompe también en el cuadro siguiente con la reaparición de Elena y el resto de personajes del verdadero drama, y se vuelve a quebrar a continuación en el cuadro quinto, con lo que está sucediendo en el interior del teatro, para terminar en el último cuadro con la vuelta al despacho del Director, que apareció al comienzo de la obra.

Sin embargo, esta estructura aparentemente deshilvanada, que tanto contribuye a crear el falso ambiente ilogicista de la pieza, deja de serlo en cuanto entendemos sus claves internas, y la pluralidad de perspectivas que vienen a confluir en un todo coherente, identificado con la intimidad del autor (40). Así comprendemos cómo García Lorca se valió en este drama de una compleja estructura y de un cierto ilogicismo, no para dar salida a determinados aspectos de su subconsciente, como habría sucedido en la más pura creación superrealista, sino para enfrentarse conscientemente a su verdad más íntima.

NOTAS

1. Sobre esta obra, ver asimismo María Clementa Millán. "El público de García Lorca, obra de hoy" (Cuadernos Hispanoamericanos. Número monográfico. Julio-octubre, 1986, pp. 399-407) y "Poeta en Nueva York y El público, dos obras afines" (Insula. Número conmemorativo de Valle-Inclán y Lorca, julio-agosto, 1986, pp. 9-10).

2. *Seis personajes en busca de autor* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, n.º 130, 1968, p. 55). Esta figura del Director, convertido en personaje de Pirandello podríamos relacionarla con la existente en *El público* de Lorca, aunque en ella mantenga una relación más estrecha con el verdadero drama, como más adelante veremos, diferenciándose también por este aspecto de otros "Directores" aparecidos en el teatro de Lorca, como en el *Retablillo de don Cristóbal*.

3. Atribuida en la obra a Pirandello, ya que "de Francia no nos llega una sola comedia que valga la pena, y nos vemos obligados a hacer las de Pirandello, que no hay quien las entienda", *Seis personajes...*, op. cit., p. 9.

4. "Al hablar con Federico García Lorca", *Obras completas*, p. 1.811.

5. Este aspecto se manifiesta claramente si comparamos *Poeta en Nueva York*, *Sobre los Ángeles*, *Sermones y moradas*, *Pasión de la tierra* y *Un río, un amor*, todas ellas escritas a finales de los años veinte, con sus producciones más representativas inmediatamente anteriores; *Romancero gitano*, *Cal y canto*, *Ámbito* y *Égloga, elegía, oda*, donde el yo angustiado del poeta no se muestra en primer plano, afrontando su realidad actual, como en las creaciones antes citadas.

6. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1974), p. 86.

7. Luis Buñuel en 1927 también había utilizado una obra de Shakespeare para crear su *Hamlet, tragedia cómica* que "fue la primera pieza del surrealismo", donde "el problema central de la obra renacentista (complejos de castidad y de Edipo generando el narcisismo) está indicado aquí con mayor crudeza: en la escena final descubrimos que Hamlet y Leticia son una misma persona y desdoblada", Francisco Aranda, op. cit., p. 76.

8. *Obras completas*, p. 670.

9. De estos seis cuadros, el cuarto parece haberse perdido o, al menos, no figuraba en el manuscrito publicado por Martínez Nadal, no siendo esta la versión definitiva de la obra, ya que parece haber otro texto posterior, ya mecanografiado, aún hoy también sin publicar, Martínez Nadal, op. cit., p. 29.

10. *Seis personajes en busca de autor*, op. cit., p. 36.

11. *El otro. El hermano Juan* (Madrid: Austral, 1981), p. 31. García Lorca utilizará también biombos plegables en la representación de *El caballero de Olmedo* con *La barraca* como parte integrante de la renovación que quieren llevar a la puesta en escena de obras clásicas.

12. Probablemente "la negra Dominga, bailarina cubana de gran belleza", Martínez Nadal, op. cit., p. 190.

13. Kevin Power, "Una luna encontrada en Nueva York", *Trece de nieve*, núms. 1-2, diciembre 1976, p. 142.

14. Kevin Power, op. cit., p. 42.

15. El concepto de búsqueda aparece con frecuencia en Lorca con esta significación. Así lo encontramos en el "Romance de la pena negra", donde Soledad Montoya dice: "Vengo a buscar lo que busco, / mi alegría y mi pena", y en varias de las composiciones del período neoyorquino, como "Cielo vivo", donde el protagonista afirma que "lo que busco tendrá su blanco de alegría / cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas", siendo, por tanto, las transformaciones planteadas en *El público* la materialización de este sentimiento, tan característica del arte de Lorca.

16. El juego amoroso de estos dos personajes, posibles encarnaciones del bailarín Ciso y el dios Baco (Martínez Nadal, p. 24), vendrían a ser a su vez dentro de la obra, la ejemplificación y objetivación de las relaciones y sentimientos esbozados al final del cuadro anterior, del mismo modo que ese sentimiento se materializa en el personaje concreto de Soledad Montoya en el *Romancero gitano*, lo que, junto a lo expresado en la nota anterior, nos da idea de la diversidad de perspectivas existentes en *El público*.

17. José Ángel Valente ha señalado la significación de este "pez luna", como "el símbolo de la realización-extinción", de un eros que niega el engendramiento, íntimamente relacionado con la composición negativa de la luna en la producción de García Lorca, "Pez luna", *Trece de nieve*, diciembre de 1976, p. 201.

18. Este uno sería la situación contraria a la "escisión misma, cuando las dos mitades escindidas no se complementan y el eros es opción de lo igual por lo igual", "He aquí la nostalgia de lo uno", José Ángel Valente, op. cit., pp. 200-201.

19. Estos caballos de *El público* podrían estar relacionados con las palabras de García Lorca en Nueva York en 1930 en su "Elogio de Antonia Mercé", "La Argentinista", donde afirma que "el poeta batalla con los caballos

de su cerebro", Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 468.

20. La aparición en escena de este traje vacío está íntimamente unida al uso de esta imagen en el contexto español de influencia superrealista para materializar la angustia del protagonista. Así lo encontramos en la poesía y teatro de Rafael Alberti, recordemos *El hombre deshabitado*, y en los poemas neoyorquinos de Lorca, donde "Hay un dolor sin huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!", generando todo un campo semántico del hueco.

21. *Federico y su mundo*, op. cit., p. 323.

22. Esta doble acción aparece también en *Seis personajes en busca de autor*, donde, al lado de un plano objetivo, encontramos "una realidad que nace evocada" y que es "más verdadera", pues "se puede nacer a la vida bajo tantas formas...: Árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer. ¡Hasta se puede nacer personaje!" (op. cit., pp. 44 y 13), aunque en Pirandello siempre se conserven claros los límites entre uno y otro mundo, dada la perspectiva no intimista de la pieza.

23. Este teatro bajo la arena comenzaría al final del cuadro primero cuando, después de haber pasado por el biombo, el Director dice al Hombre 1, "Podemos empezar", respondiendo éste: "Cuando quieras, mientras los caballos demandan ¡¡Misericordia! ¡Misericordia!".

24. La desorientación que producen estos hechos es buscada desde el comienzo de la obra, ya que al empezar el primer cuadro vemos al Director dialogando con cuatro caballos blancos, lo que hace dudar al espectador sobre la identidad del mundo en el que realmente se encuentra.

25. La publicación del cuadro cuarto, hoy desconocido, tal vez habría aclarado este cruce entre el mundo objetivo y subjetivo, aunque tampoco es probable que contenga una relación detallada de los hechos, puesto que aparecen descritos en el cuadro siguiente.

26. Estos títulos denotan una cronología que se corresponde con el viaje real del autor: "soledad en Columbia University", "Calles y sueños", "el lago Edem", y "la cabaña del Famer", "vuelta a la ciudad", "huida de Nueva York", y "el poeta llega a La Habana", siendo reafirmada esta perspectiva lineal en la conferencia del poeta sobre estas creaciones, en contraste con el mundo íntimo que las domina.

27. Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, op. cit., p. 35.

28. Mario Hernández, *Federico García Lorca. Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos* (Madrid: Alianza, 1981), pp. 20 y 19, respectivamente, mostrando asimismo cómo el canto del ruiseñor aparece

con igual significado en *Don Perlimplín*, quien afirma, "Herido / muerto de amor/. Decir a todos que ha sido el ruiseñor".

29. Esta diversidad de perspectivas aparece, asimismo, concentrada en el contenido y los decorados que componen el cuadro quinto: "En el centro..., una cama de frente y perpendicular... Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad", representando, respectivamente, la citada dimensión trascendente, el plano objetivo del teatro convencional y una reflexión de lo sucedido en escena, llevada a cabo por jóvenes estudiantes universitarios, que defienden al Director y su verdadero teatro, sin atenerse a los convencionalismos sociales: "Y lo destruimos todo", "¡Alegría! ¡Alegría de los muchachos, y de las muchachas y de las ranas, y de los pequeños taruguitos de madera!".

30. Virginia Higginbotham, "La iniciación de Lorca en el surrealismo", *El surrealismo*, op. cit., p. 244.

31. Francisco Aranda ha señalado también este aspecto al considerar *El paseo de Buster Keaton* como "una de las obras maestras del surrealismo español", "un poco por casualidad, si se quiere", mientras que *El público* es "de una cohesión mental tan madura como *Poeta en Nueva York*", donde se "esboza también un problema trascendente a través de un lenguaje de osadas imágenes surrealistas, llevadas adelante por un paroxismo desgarrador, protesta y hasta insulto acusatorio, que hacen de ella la obra maestra del Lorca autor teatral", *El surrealismo español*, pp. 89 y 114, respectivamente.

32. Los únicos personajes que aparecen denominados en este drama con nombres propios son Julieta y Elena, representando cada una de ellas lo que sus nombres, literaria e históricamente, significan. Sobre las características del teatro español de influencia superrealista ver Barbara Sheklin Davis, op. cit., pp. 341-51.

33. Estos elementos pertenecen al lenguaje aséptico-quirúrgico utilizado por Salvador Dalí en sus prosas poéticas de 1927-28, como "Nadal a Bruselas" y "La meva amiga i la platja", publicadas ambas el 20 de noviembre de 1927 en *L'Amic de les Arts*. Sobre estos elementos vanguardistas existentes en *El público*, ver Rafael Martínez Nadal, op. cit., pp. 222-23.

34. Podríamos señalar muchas imágenes semejantes entre *El público* y estas composiciones neoyorquinas. Entre ellas destacaremos algunas de las que parecen tener un mismo referente, como las que utiliza Julieta al final de su canción en el cuadro tercero: "¡Oh, puro amianto de final! ¡Oh, ruina!", que nos

recuerdan las usadas en "Nocturno del hueco", "Piel seca de una vieja y amianto de madrugada", para describir la angustia íntima del protagonista. Asimismo, las palabras del Director para designar un determinado tipo de mujer, también en el cuadro tercero, como "Luna y raposa de los marineros borrachos", nos llevan a otra creación de la etapa neoyorquina, "Luna y panorama de los insectos (poema de amor)", donde el poeta dice: "Pero no la luna. / La raposa de las tabernas". Del mismo modo, uno de los Estudiantes se refiere en el cuadro quinto al falso teatro como "el veneno de las venas falsas", mientras en *Poeta en Nueva York* el autor describe su "Ciudad sin sueño" como "las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros".

35. Guillermo Díaz Plaja, "1928. Mapa dramático español", *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1929.

36. Antonio de Obregón, op. cit. Rivas Cherif había estudiado en París y en Italia, donde entró en contacto con las ideas de Edward Gordon Craig, "cuyo propósito era destruir la tradición burguesa y superficial" en la escena, intentando vivificar el teatro al oponerse a las técnicas realistas del siglo XIX, al igual que Stanislavski y Reinhardt, Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca* (Madrid: Gredos, 1983), pp. 23, 26 y 27.

37. Jean Cocteau, *Obras escogidas* (Madrid: Aguilar, 1969), p. 523.

38. Francisco Aranda señala los "visos cocteaunianos" de *El público*, aunque sin precisar en qué aspectos, pues "Cocteau parece que prendió entre los de la Residencia, ya que a Hinojosa lo acusaban de "que le gustaba Cocteau", *El surrealismo español*, p. 114. Asimismo, Levin Power ha puesto de manifiesto la relación entre el título de la revista de Lorca, *El Gallo*, y el de la revista de Cocteau de 1920, *Le Coq*, "Una luna encontrada en Nueva York", *Trece de nieve*, núms. 1-2, diciembre, 1976, p. 151.

39. Director teatral, al que está dedicado *Orfeo*, que renovó la escena francesa a partir de 1925, actuando en Madrid en 1927, según consta en *La Gaceta Literaria*, n.º 4, p. 23.

40. Al entendimiento de este complejo mundo contribuyen los decorados de la obra, ya que, a pesar de que algunos de sus elementos intensifican este ilogicismo, actúan fundamentalmente como "claves para la solución de un enigma", Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca* (Madrid: Gredos, 1983), p. 116, apareciendo por ello un "muro de arena" en el cuadro tercero, donde se produce el paso del teatro convencional al verdadero teatro, y "un grupo de árboles con nubes" en el cuadro sexto para señalarlos que hemos vuelto al teatro al aire libre.



POETA Y PÚBLICO

MARIE LAFFRANQUE

Al presentar *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca en persona se enfrenta con la luz de los focos desde el principio de la conferencia recital que intenta conducir al público hacia esa obra cuya escritura puede y debe desconcertarlo. En esa lucha para que se comunique la corriente de simpatía y atención, sin la que su empresa resultaría vana, desafía a la concurrencia, sucesivamente, invocando la amistad que su propia presencia debería suscitar y provocando a "esa masa tranquila" cuya capacidad de escucha pretende rescatar para hacer de ella un conjunto de interlocutores por la gracia y el esfuerzo de la transfusión poética:

"Un poeta que viene a esta sala y quiere hacerse la ilusión de que está en su cuarto y que ustedes, vosotros, sois mis amigos". Con este repentino paso a la primera persona, el poeta comunica audazmente su esperanza y la misma razón de su anhelo creador fundamental: "No hay poesía escrita sin ojos esclavos del verso oscuro, ni poesía hablada sin orejas dóciles, orejas amigas donde la palabra que mane lleve por ellas sangre, olas, labios o cielo a la frente del que oye" (1). Y no para sumergirla, sino para llevar al propio centro meditativo de la persona una palabra que tarde o temprano pueda germinar.

Esta comunicación entre persona y

persona, o público, o pueblo, esta especie de "solidaridad espiritual", más aún, esta fecundación en un diálogo que no cesa exige de forma apremiante, en Lorca, no una simple lectura, sino la visión y la declamación: el verdadero destino de su escritura. De ahí surge también la obra plástica lorquiana, cuya belleza y talla excepcional sólo ahora se empiezan a vislumbrar. Y por supuesto, el guión de *Viaje a la Luna*, que sigue esperando la sensibilidad poética y la audacia de un realizador para llegar verdaderamente hasta nosotros. De ahí también la obra teatral cuyo autor bien puede declarar, en el último año (abril de 1936): "El teatro fue siempre mi vocación (...) Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera" (2). El dramaturgo no tiene necesidad alguna de subir al escenario como lo hizo Lorca al tratar de imponer su *Poeta en Nueva York* a un público forzosamente limitado por el espacio, el tiempo y su propia composición social. Cuando Lorca se convierte en autor de teatro, ya no se contenta con entregar su palabra a quien haya de recitar sus versos. Antes bien, va a personificarla desde el principio a través de mediadores vivos.

Gracias a ellos, gracias a la intervención de los cinco sentidos y de uno más, el sexto, el de la comunicación humana, el poeta quiere y puede expresarse de otra manera, decir otras cosas. Porque la

comunicación artística tiende a una especie de reencarnación, cuyo momento clave es el del contacto estético, de modo que no resulta indiferente que se establezca gracias a la mediación de un arte o de otro. Si el impulso del poeta ya no está irremisiblemente condenado a la oscuridad y a la muerte espiritual, si puede escapar a la ilusión y a la rueda sin fin de la creación perecedera —"Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo. Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro" (3)— será en la medida en que ese impulso logre coincidir con su modo de expresión al final de una oscura búsqueda. Esa era la ambición del director, a quien volvemos a encontrar en el último cuadro de *El público* cuando trata de explicar por qué él y sus "amigos" —todos los que colaboraron en la obra teatral, ayudados por "numerosos obreros y estudiantes", que ahora reniegan de su propia obra— tuvieron que excavar un túnel debajo de la arena para extraer los instrumentos de un verdadero teatro: "Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender lleno de espíritu y subyugado por la acción" (4).

El cine, arte de luz, ofrece al poeta el único vehículo de su móvil y callada transparencia. La poesía hablada no cuenta con más soporte que la voz, ni con otro cuerpo vivo que el que le proporciona el emisor: es esencialmente, canción. El teatro es presencia múltiple

y multiforme de una vida humana estilizada si fuera posible hasta alcanzar su drama esencial, en diálogo y lucha consigo misma: invocando testimonios, apelando, por el mero hecho de encarnarse, a la propia capacidad de trascenderse pero también, bajo la forma más inmediata, al esfuerzo personal del espectador. Al menos eso es lo que pretende Lorca. Su última obra conocida, el texto inacabado y sin título que él calificaba en sentido amplio "drama" o "comedia", de acuerdo con la herencia del teatro clásico europeo, es la expresión más clara, radical y arriesgada de esta aspiración que se expresa formalmente en 1930 al final del único manuscrito de *El público* que hoy conocemos.

El teatro, su presencia real —no en balde afirmaba Lorca en una alocución pronunciada delante de gentes de teatro que "el Santo Sacrificio de la Misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía"—, con su esperanza de comunicación y el peligro directo de agresión, silbidos, abucheos o el riesgo de muerte artística por culpa del fracaso definitivo al que se expone el dramaturgo, el teatro lleva hasta el límite, hasta una especie de culminación, la ingrata y ambiciosa función del artista. A esa función se refería Lorca en la presentación de *Poeta en Nueva York*: "Convenimos que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián" (5). El joven y hermoso San Sebastián, atado y expuesto a las miradas, como la santa Eulalia del *Romanceiro gitano*, entregado, sin defensa ni réplica, a los lances de todos los desamores: ojo inmenso rodeado de flechas, tal como Lorca lo representaba, al parecer, en un dibujo de 1927 (6).

El teatro es, por excelencia, el peligroso "juego" de San Sebastián. Por esa razón, entre las obras decisivas que trajo de Estados Unidos y de Cuba (junio de 1929 a junio de 1930), Lorca primero presentará la poesía. Su primer interés al regresar a España es la publicación de *Poeta en Nueva York*. Pero cuatro años más tarde aún sigue hablando de *El público* y de *Comedia sin título* como de obras "irrepresentables", sin por ello perder la esperanza de estrenarlas algún día (7). Del *Viaje a la Luna* no dice nada porque ya lo ha entregado a las reflexiones del pintor y cineasta Emilio Amero y piensa en otras películas que nunca se realizarán. Sin embargo, el conjunto diverso pero extraordinariamente coherente de lo que se ha llamado su teatro imposible —*Así que pasen cinco años*, *El público* y la obra sin título (8)— ten-

drán un destino paralelo al de *Poeta en Nueva York*: manuscritos que él considera ya publicables y representables en 1930-31, textos rehechos y corregidos varias veces, obras enteras prácticamente terminadas con destino a un público ya iniciado mediante lecturas o publicaciones fragmentarias, pero del que el autor con sobrada razón, teme aún su incompreensión: irrisión, indignación, indiferencia.

Este es, sobre todo, el caso de *El público*, ópera prima y obra clave de este teatro "irrepresentable". El tema central, la figura esencial o tal vez la única, y el mismo texto de *Así que pasen cinco años*, tienen su origen evidente en la poesía anterior de Lorca: este "Misterio del tiempo" existe en su totalidad, en estado embrionario, tanto en el papel como en la mente del poeta, antes de su viaje a Nueva York. En cambio *El público* es totalmente contemporáneo de aquel viaje. Si el poeta termina esta obra primero, es porque siente una necesidad crucial y apremiante de expresión, y así lo declara en agosto de 1930. Cuando un periodista le pregunte, el mes de diciembre, qué importancia concede al estreno de *La zapatera prodigiosa*, exclama: "No; no es mi obra (...) Lo que vendrá será mi obra. ¿Sabes cómo título mi obra? *El público*. Esa sí..., esa sí... Dramatismo profundo, profundísimo..." Sin embargo, *Así que pasen cinco años* será la obra que él monte tres meses antes de su muerte con el grupo Anfístora: porque esta obra, menos arriesgada, puede acostumar a los espectadores a una libertad y una densidad dramática insólitas. También podría, como el resto de su teatro ya representado, al que Lorca atribuía esta función (entrevista del 7-4-36), suscitar en estos espectadores el interés necesario para llevar a escena tarde o temprano *El público*. Efectivamente, en julio de 1936 el autor manifiesta esta intención cuando lee a varios amigos la tercera y definitiva versión de esta obra, que hoy resulta imposible de encontrar.

En este mismo período Lorca entrega a José Bergamín, director de la revista Cruz y Raya y de las Ediciones del Árbol, un voluminoso paquete de poemas, de donde saldrán en 1940 la edición mexicana y la bilingüe norteamericana de *Poeta en Nueva York* (9). A las sucesivas versiones de *El público* —al menos tres— se corresponden las diferentes etapas de numerosos poemas de este libro, como lo confirman distintos manuscritos y publicaciones y también los retoques y ampliaciones que Lorca introduce en la estructura del libro. Sabemos que los poe-

mas que debía reunir en 1936, estuvieron antes separados en dos libros distintos: *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna*. Una lista en el reverso de un borrador —precisamente el de "El niño Stanton", ya clasificado en *Poeta en Nueva York*—, demuestra que Lorca, hacia el año 1932, pensaba incluir en *Tierra y luna* tres poemas que figuran dos años o tres más tarde en las pruebas de imprenta de *El diván del Tamarit* (10).

El estado del manuscrito, tal y como todavía podría encontrarse (según Pilar García Ascott) y llegó a transcribirse en una copia "denunciando su propia confusión", dio lugar en 1940 a dos versiones distintas, y justifica al menos la hipótesis de una penúltima concepción de *Poeta en Nueva York*, todavía incierta en cuanto a texto y composición se refiere. Seguimos sin saber por qué en julio de 1936 el autor todavía anuncia *Tierra y luna* al lado de *Poeta en Nueva York*, ni qué poemas hubiera publicado bajo ese título, prácticamente vaciado del contenido de su primer sumario en beneficio de *Poeta* y de *El diván del Tamarit*.

La división inicial en dos libros de poemas concebidos y escritos, en su mayor parte, en los Estados Unidos, no sólo obedece a simples criterios de estilo, gusto o lógica. Entiendo por lógica lo que correspondería, más o menos, al eventual tema de cada uno de los libros, de acuerdo con la sugerencia de su título. Lorca efectúa esta selección entre unos poemas claramente orientados hacia la enorme ciudad y el campo de Nueva-Inglaterra, tal como fueron vividos por el poeta (11), y los que sin referencia explícita a otro lugar, nacen de su tragedia íntima en esta misma época. Esta división la hace, sin lugar a dudas, pagando el precio de un desgarramiento del sentido profundo del conjunto; al final no querrá resignarse a ello. En efecto, la solidaridad y la unidad de tono de los poemas saltan a la vista. Únicamente una consideración del público y de sus cambiantes facultades de comprensión o asimilación justificaban un divorcio provisional (12). Desde principio de los años treinta, la conferencia recital, tantas veces pronunciada, presentará también al auditorio español, catalán o sudamericano, los poemas aparentemente menos difíciles y que, de manera sintomática volvemos a encontrar en los primeros comentarios del libro completo. Y solamente en privado leerá piezas del primitivo proyecto *Tierra y luna*, y más tarde, tal vez, de la *Oda a Walt Whitman* y al amor prohibido, publicada en México (Ed. Alcantía, 1933) en una tirada muy restrin-

gida, como si se tratara de limitar o filtrar sus repercusiones.

Aunque persiste la incertidumbre, parece cierto que la última decisión del poeta, materializada en la confección de un único manuscrito en 1935-36 y su entrega, en el último instante, al cuidado de José Bergamín, obedece al mismo cambio de actitud que le impulsó a acabar y querer representar otra vez *El público*: es decir, la evolución de Lorca hacia una voluntad cada vez más expresa de manifestar lo esencial, cueste lo que cueste, y la de su auditorio, cada vez más abierto a su arte, a la sensibilidad artística europea, y, sobre todo —y en todos los aspectos—, a una libertad más audaz.

Se trata de dos obras igualmente capitales. Podemos decir que son contemporáneas, desde el inicio al fin de su elaboración, hasta el punto de ruptura: la muerte del poeta. En aquella fecha se encuentran prácticamente acabadas y prontas para llegar a un público que una de ellas —la obra dramática— ahora comienza a alcanzar. Se escribieron básicamente, en su primera versión, al mismo tiempo y en idénticos lugares. Ambas tienen su origen, como dice Lorca, en el centro oscuro y ardiente de donde brota la inspiración más auténtica, la del “duende”; especie de núcleo incandescente, lugar de alumbramiento espiritual; en definitiva, como afirma él mismo, “centro del Amor liberado del Tiempo” (13). Dos obras hermanas, pero cuya diferencia no es más fortuita que su común inspiración. La una —*Poeta en Nueva York*—, tremenda queja, grito y canto prolongado: pese a la variedad y libertad de las formas predomina en ella el tono de la oda y culmina precisamente con ese título explícito en una de las últimas secciones de la edición de Bergamín. La otra —el “drama”—, diálogo movido y contrastado, con múltiples formas e interlocutores, que explota en planos simultáneos, mezclados o superpuestos, como en el cine. En la línea del teatro dentro del teatro, las representaciones, que aparecen precintadas, inciden y se interfieren entre sí: la obra *El público*, y dentro de ella, la que no se puede representar, el preludeo y el final de las dos escenas de origen mítico, dionisiaco y cristiano, llevando en su núcleo central la prolongación subterránea de un *Romeo y Julieta* “de ópera”. *Poeta en Nueva York* termina con un son tropical (“Son de negros en Cuba”), que Lorca representaba como un signo feliz del reencuentro con su lengua, su cultura “mediterránea” y su niñez; discreta huida

también y sueño revivido de un viaje a las islas donde la sombra se sigue enfrentando a la luz. *El público* termina en una especie de desvanecimiento universal: con el fondo de un “cielo de nubes largas, vivamente iluminado”, donde “lleven” las lentas formas rígidas de los blancos guantes con sus manos ausentes, dentro de la anulación del espacio escénico por la neutra blancura de la nevada. A pesar de las apariencias, la más desesperada de estas dos obras, *El público*, es también su rebeldía, la más dinámica; la que quiere “representar”, la que más directamente habla, increpa y conmueve a los que están dispuestos a escucharla; la que escapa del tiempo y del espacio y de toda historia personal, y también la más presente. La belleza de *Poeta en Nueva York* es distinta y también lo es su fuerza: invita al lector y al oyente a comunicarse íntimamente para compartir y hacer revivir dentro de sí una aventura indisolublemente amorosa, en el sentido total de la palabra, político-social (14), metafísica, poética.

En *El público*, más que nunca, “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana”. Y, sobre todo, la de *Poeta en Nueva York*. Pero este libro, tal como lo subrayó Lorca, se escribe como una sucesión de los anteriores, incluido el *Romancero gitano*, al que cita entre todos, un poco a modo de desafío, como si fuera una llamada de atención al futuro lector de uno y otro (15); también supone una continuidad con los poemas en prosa, especialmente *La degollación de los inocentes*, *Suicidio en Alejandría* y *Amantes asesinados por una perdiz*. La poesía se hace humana en la medida que penetra, mediante las transformaciones necesarias, en el discurso teatral. Volvemos a encontrar temas, imágenes, símbolos y párrafos poéticos enteros, incorporados a la obra dramática (16). Es más, lo poético se convierte en personaje, en forma humana, en verbo, más que encarnado, vivo en el cuerpo de los actores, en sus trajes y disfraces, en sus desplazamientos y sus danzas, en la luz que los baña o los sigue, en sus salidas y entradas, en la gama completa de sus diálogos y canciones. Al pasar del libro de poemas a la obra dramática, la poesía da vida a todos los elementos del espectáculo, lo prueban sencillamente, el juego de los guantes, las escaleras, los biombos, los decorados a la vez fantásticos y simbólicos, tanto de *El público*, como de *Así que pasen cinco años*. Esta cristalización casi mágica se realiza, en primer lugar, en la figura humana y representa, como toda cristalización, la meta-

morfosis de un ser concentrado y estilizado en unas formas claras, comprensibles, resistentes a la distorsión y al olvido.

Este fenómeno poético es comparable al que Lorca señalaba a principios del año 1922 en su primera conferencia sobre “el primitivo canto andaluz”. Él subrayaba entonces la importancia de los textos de las coplas, “verdaderos poemas del cante jondo”. Ya en aquellas estrofas que él calificaba, no sin cierta confusión, de panteístas, “todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica”. Primero evocaba las coplas en las que la “mujer”, figura tradicional, convencional, de la pasión amorosa “se llama Pena”; “en las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definitiva”. En este caso, como en otros, “es admirable cómo a través de las construcciones líricas, un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concrecionarse en una cosa casi material”; más exactamente, aquí, en un personaje al borde del mito, o incluso, de una nueva y palpitante alegoría. Mito o alegoría, este ser vivo está, en el espíritu de Lorca, a medio camino entre el “sentimiento” y la “figura”. Pero si la alegoría supone una abstracción, podríamos decir entonces que vuelve a sus orígenes, al reencuentro de la antigua mitificación. Si un mito logra pervivir y si una alegoría puede cobrar vida en el escenario, como en los “autos sacramentales” del siglo de oro y a veces, incluso, en el moderno teatro español, es gracias a este movimiento de vaivén que se traduce en las observaciones del joven Lorca por una duda o por dos interpretaciones contrarias y simultáneas.

Este fenómeno de personificación alentaría en lo sucesivo toda su obra poética y también su teatro. Está —entre otros resortes más complejos— en el origen de *El público*, y tal vez de manera más sistemática que en ninguna otra obra teatral. Los personajes, sea individualmente o por series, tal como el dramaturgo los presenta, parecen salir de sus poemas neoyorkinos, o más concretamente, “parecen levantarse del libro”. No debiéramos buscar en ellos simplemente la exacta correspondencia de tal o cual evocación que domina un poema; ni un determinado perfil sugerido en un verso, ni una voz que se eleva insólita en el tramo de una estrofa. Esta correspondencia existe y enseguida se nos ocurren algunos ejemplos de ella: los personajes que aparecen en la *Fábula y rueda de los tres amigos* y el poeta, ahora solitario,

que los evoca y canta (17); los dos últimos versos de "Omega", "poema para los muertos" que cierra la lista de *Tierra y luna*; "Se cayeron las estatuas / al abrirse la gran puerta"; el pasaje más vehemente de la *Oda a Walt Whitman*, en donde se maldice y exalta sucesivamente el amor homosexual masculino, unas veces mancillado y prostituido en las tabernas y los salones, otras magnificado en el delirio más puro de la "bacanal". Se ha demostrado ya que la cuestión primordial —más que el tema— de *El público*, no es el "pan-sexualismo" (18), sino el "Amor", visto a través de la homosexualidad masculina: el amor humano en todos sus planos o modalidades y bajo todas sus formas, entre todos y para todos los seres, tal como Lorca concibió la Creación desde sus primeros poemas. Es ahí, que no en una minuciosa revisión sinóptica de las obras poéticas y teatrales, donde hay que buscar el sentido de las principales correspondencias y la corriente que anima por igual *Poeta en Nueva York* y los personajes de *El público*.

Aunque invisible y episódico en sus manifestaciones, allí está un personaje decisivo: el propio Público. Anunciado cuando se alza el telón y más tarde, en el cuadro I, donde tendrá lugar una segunda entrada falsa, y al final del último cuadro, cuando su presencia vuelva a anunciarse como un último eco que se desvanece en el silencio. Pero los cuatro caballos y los tres hombres que irrumpieron ya en la primera escena, reivindican la verdad del amor, tanto para sí mismos como para, al menos, una parte de este personaje colectivo, y para el propio autor. El Público vuelve desdoblado, aunque encarnado nuevamente en el cuadro V, en las difusas siluetas de las damas, ataviadas de frágiles galas; en los asustados jovencitos que las acompañan en busca de una salida, después de la tragedia que acaba de provocar la representación interrumpida de *Romeo y Julieta*. El Público son también los estudiantes, que en el mismo y triple decorado discuten sobre el comportamiento absurdo y sanguinario de los espectadores, sobre lo que se puede y lo que se debe hacer y sobre sus propios deseos. El Prestidigitador que trae la solución final de la muerte física, de la mentira moral y de la anulación más absoluta, será el encargado de suprimir a este personaje colectivo, al término del último cuadro.

Su elegante sombra, inspirada en Cocteau, se proyecta desde el comienzo en la angustia del Director de escena. Allí está La Máscara, el disfraz, en su

versión femenina, que no se limita a ser una simple representación de carnaval sino que traduce también la "letra" que devora el espíritu y la "doctrina", fuente absoluta de la ley, que "cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo a las verdades más inocentes" (19). El Público es también la "masa" que ovaciona y silba en las sesiones de noche decisivas, la que aplaude y palpita con todos sus abanicos en *Fábula y rueda...*, la que juega y practica el tiro al blanco en el *Poema doble del lago Edén*. Es también, bajo su forma más monstruosa, la sociedad y la multitud sencilla, dispuestas a linchar al hombre desnudo que vive y canta su deseo humano (20). El teatro donde se representa esta especie de Misterio se va abriendo ya al gran teatro del mundo, y ese Público no es otro que la multitud que se detiene o corre en cualquier dirección, en bandadas sin rostro, en medio de la soledad de Nueva York: la "que vomita", la "que orina" en nombre y encima de cualquier cosa; la que viene y la que vendrá después, para lo mejor y para lo peor, sobre las ruinas de la ciudad oxidada y envilecida, precipitándose tras el "Mascarón" gigante de la *Danza de la Muerte*; la que pasa aprisionada entre ríos de automóviles de dentaduras resplandecientes, a derecha e izquierda del gato al que alguien —no se sabe quién— aplastó la frágil pata; la que hace mugir, a orillas del Hudson, a las vacas destinadas al matadero y la que tal vez muja también en secreto a través de ellas, y la oleada de ratas grises de la corrupción y de la guerra que hunde el amor immaculado en medio de la *Oda a Walt Whitman*. Todo eso transformado en diálogo y aliento vivo, se levanta con el telón y se desvanece al final sobre el espacio escénico de *El público*.

Otro personaje, casi fugitivo, palpita a lo largo de toda la obra: hacia el final del cuadro II, un niño, desnudo bajo su malla roja, baja del limbo, o del cielo del teatro, para servir de heraldo al Emperador. Pero el amo termina con su breve existencia. El Emperador lo toma en brazos y se pierde con él entre las columnas rotas. Entonces se escucha un grito y el Emperador reaparece secándose el sudor de la frente; se quita sucesivamente varios pares de guantes. Los primeros son negros, de la muerte; los siguientes rojos, de amor sangriento, dejando finalmente al descubierto sus manos blancas. ¿Será el asesinato de este Niño el contrapunto, como atroz sustitución, del rito homosexual al que alude José Ángel Valente (21), en el que, sobre un fondo de sangre, un hombre da a luz una estatui-

lla, como reparación o consagración del sacrificio genético? En cualquier caso, se trata del asesinato de la inocencia vital y del amor. Pero el niño renace y subsiste en los personajes de los cuadros siguientes: en la ingenuidad desgarradora de los hombres desarmados, un instante no más, por la tortura amorosa que ellos mismos se imponen, y en la ingenuidad incurable de Julieta que sueña en el sepulcro que "un niño recién nacido es hermoso" (22) —y, sin embargo, ya hemos podido reconocer en ella al muchacho adolescente de dieciséis años, a quien ama un hombre de treinta—, tal como aparecerá en el cuadro V (23).

Este Niño aparece por todas partes en *Poeta en Nueva York*. En más de una ocasión se ha seguido su rastro y se ha estudiado su significado en esta obra y en el resto de la producción lorquiana (24). Desapareció con "La niña ahogada en un pozo"; quedó asfixiado y tapiado con la voz de la niñez, la "voz de sangre", el "amor humano" que Lorca reivindica a orillas del lago Edén; late amenazado y torturado en *Introducción a la muerte*, o identificado con un pequeño Cristo navideño, o tal vez resucitado algún día en el niño negro que "anuncia el reino de la espiga" al final de la *Oda a Walt Whitman*; su asesinato más negro se sigue comiendo en el propio seno de la mujer cuando el "alfiler" del aborto, "un viejo alfiler oxidado" llega a cercenar en secreto las "raicillas del grito" (25).

Estas observaciones podrían explicar el que una muchedumbre conformista y ávida de sangre devuelva el cadáver de Gonzalo, bajo la forma simbólica de un pez luna, a esa madre cuya silueta arrojada en velos negros sale al escenario para reclamar, muerto, un hijo al que nunca quiso reconocer plenamente como suyo. Por el mismo motivo casi todos los hombres de *El público* temen a una mujer espantajo: Elena, sombra de la hermosa griega de sangrienta memoria, aparece en la forma irreal de un maniquí norteamericano de los años 30 (26) para salir, en el cuadro V, de esposa caricatural de un hueco hablador —no ya director de teatro sino profesor de retórica—, suscitar una matanza y procrear, por fin, vertiginosamente; estéril a pesar de ello (al igual que Selené, la Luna), Elena representa la unión sin amor entre hombre y mujer (27).

El Público, también pudiera ser el estúpido pájaro de pico sangriento que aparece en el poema en prosa, o en versos blancos, de los *Amantes asesinados por una perdiz* (28). Su amor incalculable, como el de los dos actores de *Romeo*



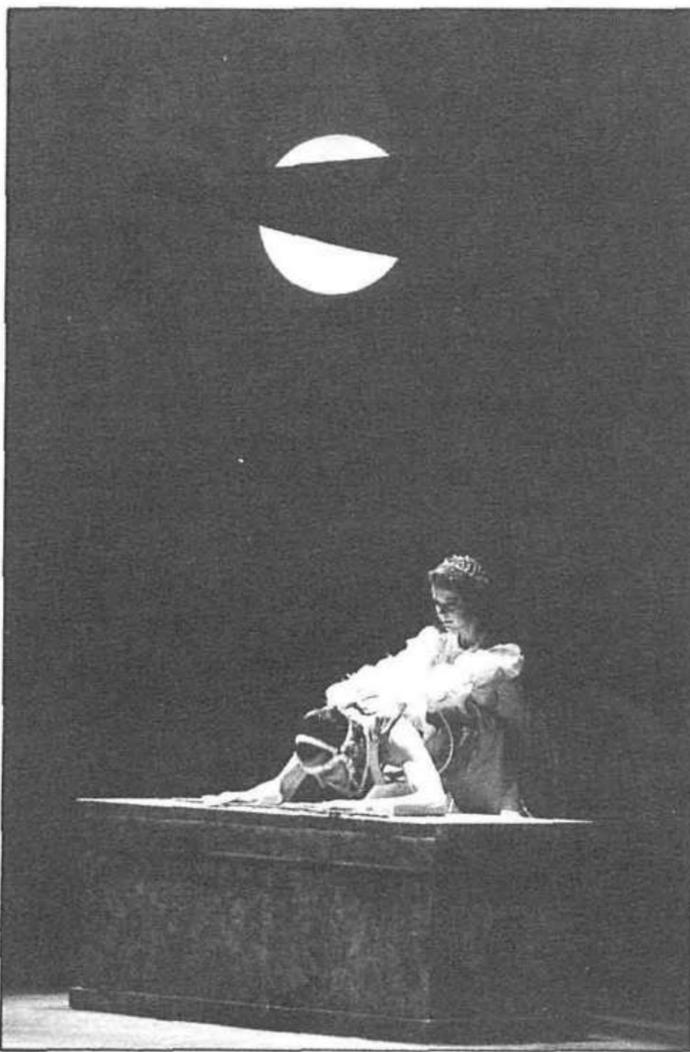
y *Julieta*, adoptaba todas las posturas imaginables y todas las formas posibles. "Eran un hombre y una mujer, o sea, un hombre y un pedacito de tierra, un elefante y un niño, un niño y un junco. Eran dos mancebos desmayados y una pierna de níquel. ¡Eran los barqueros! Sí. Eran los barqueros del Guadiana, que cercaban con sus remos todas las rosas del mundo". Por eso encontraron la muerte. Los amantes de Alejandría también se dejaron hundir "para dar ejemplo", al contemplar la playa de moda inundada por un cuchichear cosmopolita: "Yo un niño, y tú, lo que quiera el mar". Su ejemplo de amor lleva el mismo sello que las parejas imposibles de *Poeta en Nueva York* y de *El público*. Al comienzo de *Suicidio*, "13 y 22" no son solamente números, aunque otras parejas aritméticas marquen el ritmo del poema-relato para terminar en la pendiente abrupta de una especie de cuenta atrás (29). Son dos números, par e impar, como los que siguen, pero doblemente "femeninos" y "masculinos" (2 y 2, 1 y 3). Sus parejas separadas también se multiplican simbolizando el espanto y el dolor de la unión imposible, en el lecho prohibido cuya mención abre el guión de *Viaje a la Luna*. Como lo dice con más claridad que ningún otro el *Pequeño poema infinito*, "equivocar el camino" es como llegar a una soledad estéril —la nieve— o a la mujer, acabar en una agonía sin fin, en el infierno del remordimiento. Porque en el fondo, el *dos* no existe, y dos seres no pueden amarse en paz en esta vida o en este mundo: "Pero el dos no ha sido

nunca un número / porque es una angustia y su sombra, / porque es la guitarra donde el amor se desespera / porque es la demostración de otro infinito que no es suyo / y es las murallas del muerto / y el castigo de la nueva resurrección sin finales".

El público asume el mismo universo simbólico, diversificándolo. El *uno* se ha convertido en la cifra de la unicidad, de la integridad y de la soledad. En el cuadro II, "el Emperador busca a uno": el hombre que sepa amarle con un amor único. La Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles quieren ser ese *uno* al mismo tiempo, y el primero se desnuda para demostrar su autenticidad. "Difícil es, pero ahí lo tienes" dice el Centurión. El elegido contesta entonces como un eco: "Lo tienes porque nunca lo podrás tener". Porque el único, el hombre *uno* es irreductible. Pero en el cuadro siguiente, cuando en el sepulcro de Julieta una lucha de amor y odio enzarce a Enrique y a Gonzalo en un abrazo —los

dos amigos marcados por la señal de la viña y del cascabel (30), el Director y el Hombre I, de quien nos acaban de revelar que es poeta dramático (31)—, los tres Caballos de instinto todavía insincero recitan a coro este enigma: "Amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos" (32). Sarcásticos y malévolos, como el mundo que rodea a Julieta y al que Lorca denuncia en *Poeta en Nueva York*, pretenden separar a los amantes; recordarles la ronda sin fin de los amores no compartidos, que es eco de la rueda monótona de las generaciones y de los siglos; afirmar la imposibilidad de amar con un amor sin exclusiva, como fue amado Luciano, ese ser luminoso "asesinado por una perdiz"; reafirmar el tabú sexual y la prohibición mortal, simbolizada aquí por una daliniana cabeza cortada, y en *El público*, por la invulnerabilidad de Elena.

El personaje solo, único e íntegro por excelencia, podría coincidir con la figura de Cristo. ¿Quién puede asemejarse más a él? Nos lo muestran en el lecho giratorio del teatro. Alternan su agonía, mientras matan a Romeo y Julieta, un Desnudo Rojo —como el Niño/Amor—, coronado de espinas azules, y el Hombre I, Gonzalo, con su inmutable traje negro. La mezcla humorística —no cómica ni tam-



El sepulcro de Julieta en Verona. (Foto: Zavala).

poco irónica—, con la que se trata esta agonía, aumenta su insólito carácter paradjico. La hace desembocar en una candente modernidad y en la inmensidad del tema —el Amor— planteado por Lorca, en la crisis común que esa agonía ilumina en toda su profundidad, y, sea cual fuere la suerte, desde la perspectiva de una revolución radical para todos, que se produce en todos los niveles y bajo todos los aspectos, aunque sea, antes que nada, espiritual. El cuadro VI concluye con un efecto de magia que propone un *no* definitivo a esta cuestión embarazosa: juegos de manos del Prestidigitador que sólo hace posible la tímida imperfección del amor de Gonzalo, junto con la debilidad y el egoísmo que han permitido que el Director sobreviviera, huyendo del desastre. La imagen del crucificado y la que le resulta inseparable, la de una redención revolucionaria, son demasiado frecuentes y fundamentales en *Poeta en Nueva York*, demasiado explícitas, como para que sea necesario insistir en ellas. "El hombre desnudo con las venas al descubierto", que avanza con los brazos en cruz y como "por secuencias cinematográficas" en *Viaje a la Luna*, en contraste con los tres hombres que visten abrigo y buscan su camino en medio de la cruel soledad de la ciudad, es la imagen patente de aquella desesperada función a la que Lorca siempre se vio condenado y que terminó por asumir: se percibe una tregua en la alegría de su escala en La Habana. Sin embargo, el poeta, al expresar un deseo extensible a todos los seres humanos, pero también muy concreto y personal, se identifica con la pareja de estudiantes que sale corriendo para amarse libremente en la montaña, mientras los otros tres terminan regresando a la universidad de la "geometría descriptiva" y disciplinaria.

La claridad de su presencia, la resonancia póstuma de su obra, el mismo descubrimiento de *El público* y la nueva luz que ilumina hoy los versos de *Poeta en Nueva York*, justificarían sin duda la irresistible objeción de la Figura de Pámpanos entregada al Emperador: La Máscara terminó por matar al poeta, pero en realidad "lo tiene, porque nunca lo podrá tener". Lorca ya no está, él que tanto terror tenía a la muerte. Nosotros debemos, de acuerdo con su propia fórmula "mirar de frente" tanto su muerte como su vida. Su muerte sigue siendo un mal y una desgracia sin consuelo ni remedio, entre millares de asesinatos. Su obra inconclusa es un testimonio elocuente de la cosecha que él mismo pudo esperar, y no recogió.

NOTAS

1. Este trabajo toma como base, esencialmente: *El poeta en Nueva York, Así que pasen cinco años, El público* y la *Comedia sin título*, así como el guión de cine titulado *Viaje a la luna*. Los textos citados están sacados de la edición Aguilar de *Obras Completas*, Madrid, 1985, O.C., salvo los de la tercera y cuarta obra, citadas en la edición crítica: FGL, *El público* y *Comedia sin título* (introducción, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque), Barcelona, Seix Barral, 1978, y los extractos de la conferencia-recital sobre *El poeta en Nueva York*, reproducida en el apéndice documental de FGL, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1981, a la que pertenece esta primera cita (pág. 305).

2. Entrevista con Felipe Morales, 7-4-36. O.C., II, pág. 1.119.

3. Parlamento de los tres Caballos Blancos, cuadro III, de *El público*, ed. Seix Barral, pág. 97.

4. Id., pág. 155.

5. Apéndice documental de FGL, *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*, pág. 306. La cita anterior procede de la alocución de FGL "En el homenaje a Lola Membrives", O.C., pág. 1.209.

6. Dibujo descrito por Patrick Fournier. "Los dibujos humanísimos de FGL", *Trece de nieve*, Madrid, diciembre 1976, pág. 162. Cita tal vez por el autor en el fragmento de sus cartas a Sebastián Gasch, O.C., II, página 1.347. No parece ser el reproducido en la página 35 del catálogo de la exposición granadina del verano 1986.

7. Entrevista del 7-4-36.

8. Ver entrevista encontrada por Christopher Maurer en *La Libertad*, Madrid, 24-12-30.

9. Las informaciones que siguen sobre *El público* se deben a los testimonios de primera mano aportados por Rafael Martínez Nadal en su introducción a la edición citada (pp. 9-30 y 167-270). Las relativas a *Poeta en Nueva York*, están tomadas esencialmente de los trabajos de Eutimio Martín, en particular de la introducción a su edición crítica de FGL, *El poeta en Nueva York. Tierra y luna*.

10. "Gacela de la raíz amarga", "Casida del sueño al aire libre", "Casida de las palomas oscuras". En *Trece de nieve*, ibid., pág. 126.

11. Ver entrevista del 15-1-31, O.C., II, pp. 974-975, y conferencia-recital. Vid apéndice documental de FGL, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*.

12. En espera de la eventual aparición del manuscrito Bergamín (ya permitía esperarla una carta de Pilar de García Ascott a Marie Laffranque, 5-8-79), el único estado "final" fidedigno de los poemas neoyorkinos sigue siendo el de su última publicación en vida del

poeta o del último manuscrito o impreso con correcciones de su mano actualmente conocido. La reunión en un solo volumen de los poemas publicados en la edición crítica de FGL, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, ya estaba decidida por el autor, posiblemente, en el otoño de 1933, cuando Pablo Neruda le proporciona, en Buenos Aires, el título general de *Introducción a la muerte*, adoptado por él de modo provisional; y en todo caso el 30-1-34, cuando Lorca anuncia desde Montevideo la próxima publicación de ese libro de 300 páginas (número de páginas probable en el tipo de edición que el poeta parecía imaginar hacia 1932 para *Tierra y luna*, según la calibración apuntada a la derecha del proyecto de sumario) y lee algunos poemas de dicho conjunto a Emilio Amorim y Alfredo Mario Ferreiro durante una larga conversación referida o resumida por el segundo (*Poema del cante jondo y otros poemas*, Santiago de Chile, Veloz, 1935, apéndice).

13. *Elogio de La Argentina*, enero de 1930, y *Teoría y juego del duende*, 1932-1934.

14. Sobre el compromiso político-social de Lorca, ver Ian Gibson, "Granada 1936. El asesinato de García Lorca", Barcelona, Planeta, 1978. Y también Marie Laffranque, *El público* y *Comedia sin título*, ed. Seix Barral, pág. 273 sq., y de la misma autora, "Lorca et la Guerre d'Espagne" en *Les écrivains et la Guerre d'Espagne*, París, Panthéon Press, 1975.

15. Entrevista reproducida en *Triunfo*, 4-7-79, gracias a Ian Gibson y Eutimio Martín.

16. Ver los trabajos de Simone Saillard, sobre todo "Du Théâtre de farce au théâtre impossible", en *Lorca, Théâtre impossible*, número especial de *Organón*, Universidad de Lyon II, 1978, pp. 36-64, y su artículo publicado en *Europe*, París, agosto-septiembre 1980.

17. Ver el análisis magistral de este poema realizado por Charles Marcilly, *Ronda y fábula de la soledad en Nueva York*, París, ed. Edit. Hispano-Américaines, 1962.

18. Término utilizado en este sentido reductor por Guy Dumur en su reseña del tomo VI de la traducción francesa de las *Obras Completas* de Lorca (París, Gallimard, 1979) en *Le Nouvel Observateur*, París, 10-9-79.

19. *El público* y *Comedia sin título*, ed. cit., pp. 139-141.

20. Id., pp. 45 y 105.

21. "Pez luna", *Trece de nieve*, ibid., pp. 181-191.

22. *El público* y *Comedia sin título*, ed. cit., pág. 103.

23. Sin embargo, en el cuadro III, Romeo parece ausente de los pensamientos de Julieta, sea porque su fracaso amoroso está ya consumado o porque el poeta se identifica más expresamente con él.

24. Especialmente en dos importantísimos artículos: el de María Zambrano, "Infancia y muerte", y el de José Ángel Valente, "Pez luna", *Trece de nieve*, ibid., pp. 192-202 y 181-191, respectivamente. Véase por otra parte mi breve nota sobre "La Savetière et l'Enfant" en *Théâtre à Toulouse*, n.º 5, otoño 1986, pág. 21.

25. Ver en *Poeta en Nueva York*: "Paisaje de la multitud que orina"; "Luna y panorama de los insectos", "Poema doble del lago Eden"; "Asesinato".

26. Cejas azules, cabellos blancos, pies de escayola. Le Corbusier, en *Lorsque les cathédrales étaient blanches*, se declara impresionado en 1930 por los maniqués de los escaparates de Nueva York: estos, cuando no aparecen plateados o dorados como el de *Así que pasen cinco años*, le recuerdan los personajes de la tragedia griega.

27. Ed. cit., pág. 125. Sobre la posible interferencia en ese personaje de la figura de Helena Dianakova (Gala), véase Marie Laffranque, "Equivocar el camino. Regards sur un scénario de FGL", en *Hommage à Federico García Lorca*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp. 85-86 y nota 24.

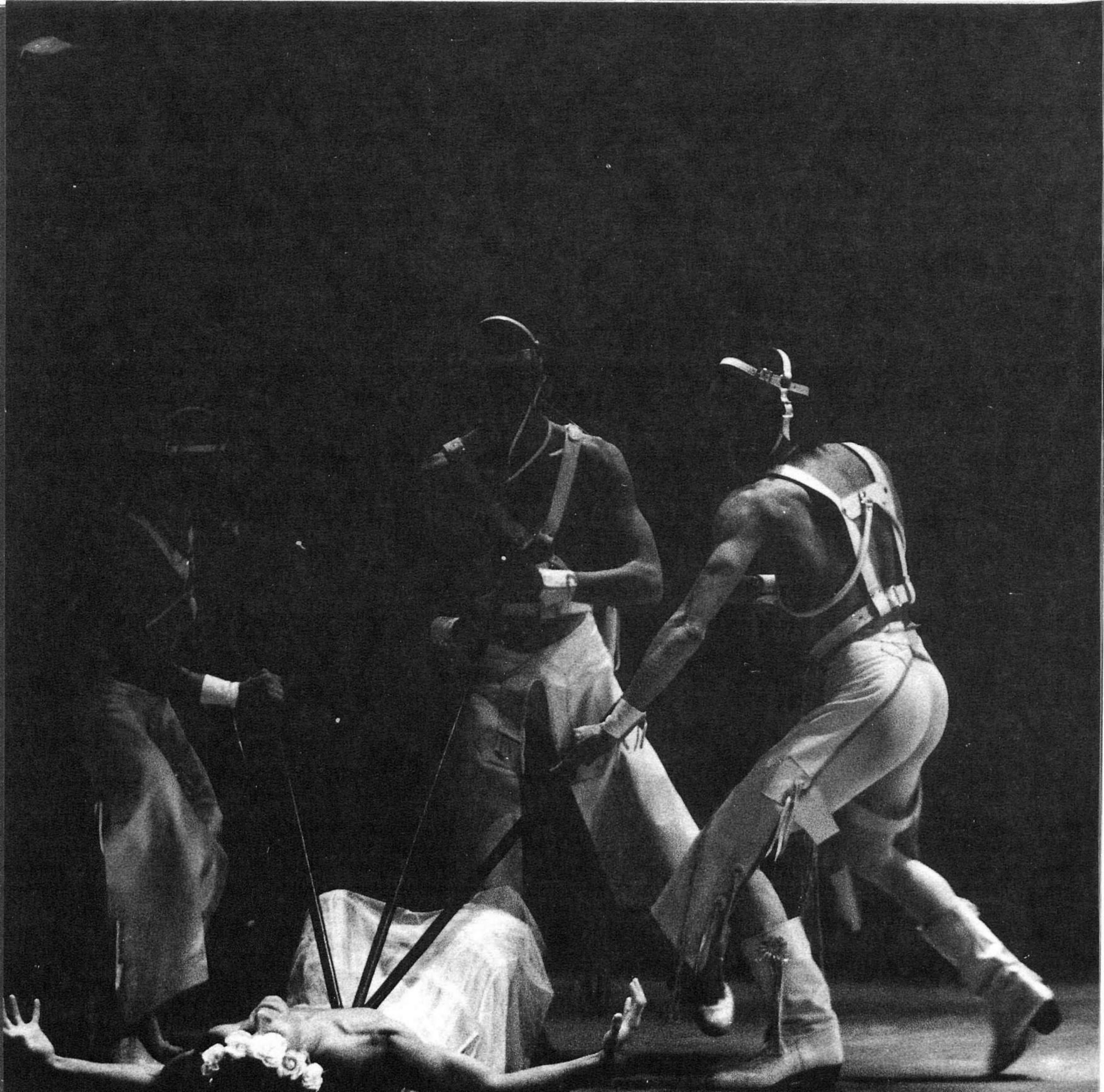
28. Poema publicado, en parte, en versos blancos en la revista DDOOSS, Valladolid, marzo de 1931, lo que pudiera justificar su introducción posterior en el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, en el que debió figurar según los editores norteamericanos de 1940.

29. Parejas de números de dos cifras, decrecientes y alternos —impar y par, par e impar, etc.— situados en medio de la línea y separando unos al parecer párrafos poéticos; cifras de nueve a cero puestas en medio al final, verticalmente.

30. Ver en el cuadro II de *El público*, el final de la escena dionisiaca entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, así como la última de las imaginarias metamorfosis amorosas del Hombre I ("yo sería un odre de vino antiguo") y el último disfraz del Director ("Dominga de los negritos"), que aparece cubierto de pequeños cascabeles. Ver páginas 83 y 111, respectivamente, de la ed. cit.

31. Id., pág. 107.

32. El Hombre I acusa a los Tres Caballos Blancos (escena III, pág. 103) de "nadar aún en la superficie" de la realidad. El cuarto caballo se ha vuelto negro porque ya está sometido a la muerte: lo indica su fúnebre penacho de plumas y la rueda negra que lleva en la mano. Esta diferencia lo aproxima al Viejo de *Así que pasen cinco años* frente al Joven y a sus dos amigos. Compárese su comportamiento y parlamento con el de Julieta: actitud dilatoria y como adornecida, terror de la relación amorosa posesiva, celo secreto. Julieta, por su parte, tiene una actitud agresiva y desmitificadora semejante a la de la Novia y la Secretaria de *Así que pasen cinco años*. Tanto como ellas, sabe evadirse de una ensoñación lírica en la que se confunden amor y muerte. Este medio de evasión también es compartido por los hombres, en particular los Hombres I y III, al final de la primera secuencia del cuadro III, (pp. 81 y 83) y en *Así que pasen cinco años*, acto III, la Muchacha, la Secretaria, la Máscara vestida de amarillo y el Joven, acosado por los tres Jugadores, como el Director por sus tres antiguos amigos al comienzo de *El público* y, al final de la obra, por el Prestidigitador.



LOS CABALLOS EN LA OBRA DE LORCA

RAFAEL MARTÍNEZ NADAL

Desde las primeras representaciones equinas encontradas en Babilonia, o desde las primeras menciones en el Zendavesta; sobre todo, desde que los griegos lo consideraron digno de figurar como auxiliar de dioses —caballos de Apolo y Poseidón— o de convertirse —forma alada— en símbolo del genio poético, desde entonces hasta los caballos de Picasso, Chirico y Marino Marini, el brioso cuadrúpedo ha sido tema constante en arte y literatura, elemento esencial en sinnúmero de leyendas y narraciones folclóricas esparcidas por Asia y Europa (1).

En la literatura moderna, al igual que en la pintura y escultura, asistimos a la renovación del viejo mito. En carta a la condesa de Noailles, recogida por Mourois, escribe Proust: "...En el peor de los hombres, hay un pobre caballo inocente que sufre..."(2), en un sector importante de la obra de D. H. Lawrence, así como en la de Synge, el caballo se asocia al vigor vital o sexual, cualquiera que sean sus consecuencias; en Edwin Myir, por ejemplo, puede convertirse en símbolo de la dualidad del hombre en su vertiginosa carrera por la vida: "...No es posible que estos animales conozcan a quienes los montan, perciban el cambio cuando un jinete cede su silla a otro..."(3); en otros autores simbolizará los instintos desbocados, así en Cernuda cuando dice: "... cuerpos a la sombra de ramas, como flores / o huyendo en un galope

de caballos furiosos". Con serenidad clásica lo define Jorge Guillén: "Caballo felicísima belleza".

Un ensayo de literatura comparada mostraría que en ningún poeta o escritor contemporáneo se acusa la presencia de este animal con la insistencia y variedad con que lo utiliza Lorca. En el gran bestiario que puebla su obra, el caballo —realidad o mito— se destaca sobre todo otro animal. Le oímos galopar por romances y dramas, relinchar en imaginarias catedrales, cocear los muros del pesebre y el corazón de las hijas de Bernarda Alba; le vemos caracolear por ferias y cortijos y encabritarse asustado en los ojos del niño; asistimos a la descomposición de sus formas por muros y cielos de Nueva York, le escuchamos dialogar con la Julieta de Shakespeare en el sepulcro de Verona, y presentimos que será tragado por las olas al final de su carrera desbocada.

¿A qué obedece esta preferencia del poeta? Antes que nada a haber pasado los importantes años de su infancia y adolescencia en contacto directo con la naturaleza, luego, de mayor, periódicamente renovado. En los dos primeros decenios del siglo actual, el campo andaluz estaba todavía tan alejado de la moderna industrialización de la agricultura, que el caballo tuvo que aparecer a los ojos del poeta niño como hace miles de años aparecería a las generaciones que lentamente fueron forjando las leyendas: como prodigio de energía y belleza, compañero constante del hombre en buena o mala fortuna.

De niño pudo ya percibir lo que de

cuna a tumba significaba el caballo en la vida andaluza; de niño aprendió a ver esos primeros planos que tanto le servirían para gráficas comparaciones:

...mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro. (*Obras Completas. Undécima edición. Madrid. Aguilar, 1966.*)

Si recuerda luego el sonido y ritmo del galope del caballo, sabrá expresarlo en bellas metáforas. El sentido que percibe el fenómeno puede ser el oído:

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
(*O. C.*, 425)

...y cuando los cuatro cascos
eran cuatro resonancias...
(*O. C.*, 467)

Otras veces, las metáforas serán visuales:

Y aunque tu caballo pone
cuatro lunas en las piedras...
(*O. C.*, 871)

Yo haré lucir al caballo
una fiebre de diamante.
(*O. C.*, 1.250)

En ocasiones, audiovisuales:

Los cascos de tu caballo
cuatro sollozos de plata.
(*O. C.*, 1887)

Hasta cuando en los dramas utiliza al caballo con evidente valor simbólico, el símbolo se basa en una realidad perfectamente reconocible; se siente olor a establo. Al comienzo del acto tercero de *La casa de Bernarda Alba* se oye un golpe seco en el interior que asusta a la Prudencia.

B. A. El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A voces) ¡Trabadlo y que salga al corral! (En voz baja) Debe tener calor.

P. ¿Vais a echarle las potras nuevas?

B. A. Al amanecer. (O. C., 1.508).

Y cuando se oye el segundo golpe:

B. A. (Levantándose furiosa). ¿Hay que decir las cosas dos veces? ¡Echadlo, que se revuelque en los montones de paja! (Pausa, y como hablando con los gañanes). Pues cerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes...

(O. C., 1.509).

DE LA TIERRA

En estos, como en otros ejemplos, el caballo tiene un valor simbólico, pero el lenguaje que los personajes emplean es casi siempre directo y realista, el lenguaje que el poeta oyó en su infancia. Es el contacto con la vida y las labores del campo lo que da a su obra un inconfundible sabor a tierra y cielo abierto, y a sus atrevimientos surrealistas la autenticidad de todo lo que fluye de la naturaleza. El vocablo, la frase es siempre viva, mana del habla rural oída de niño, jamás de libros o diccionarios. A veces, inventa una expresión, pero al instante parecerá auténtica y oída. El original se percibe a través de la mutación.

Sobre este fondo realista vendrán a proyectarse leyendas, cuentos, canciones oídas en la infancia, en las que el caballo es protagonista o elemento esencial. Cuando en el breve poema "Muerte de la Petenera" utiliza como estribillo y bordón los dos octosílabos:

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.
(O. C., 315)

¿No será, acaso, una bellísima y sincrética transformación de las leyendas de caballos que llevan jinetes muertos por todos los campos de Europa? Igual estampa se encuentra en el libro *Canciones*:

Caballito negro,
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

Pero aquí el estribillo alterna con otro:

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

Ese poema, "Canción de jinete" (O. C., 376-7), pertenece al grupo "Andaluzas", juegos y variaciones sobre temas andaluces. En el poema citado el tema es el de los bandoleros. En cinco tercetos de seis sílabas, separados por los

refranes citados, Lorca nos da los elementos esenciales de un drama sin alusión directa al hecho real: el bandido apuñalado. Desde la presentación:

En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

...Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

Perder las riendas del caballo de la vida. "Delante de ese cuerpo con las riendas quebradas", dirá más tarde en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. (O. C., 543).

En el tercer terceto encontramos un característico juego de transposiciones:

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Sangrará el costado del bandolero —su sangre, "perfume de flor de cuchillo"—, pero el poeta, en doble sentido, traslada la sangre al costado de Sierra Morena, coloreada ya por las primeras luces del amanecer. La noche se va deprisa:

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

No es aquí el único lugar en que Lorca ve las estrellas como espuelas:

El cielo, se les antoja,
una vitrina de espuelas
(O. C., 455)

Dijo de los guardias civiles en el romance de este nombre. El terceto final:

En la luna negra,
¡un grito! y el cuerno
largo de la hoguera.

Parece referirse a los primeros rayos del sol naciente. Con singular maestría Lorca ha extraído la esencia lírico-dramática de un tópico andaluz. Pero el tema no está agotado. Con mayor concreción, ahondando aún más, lo repite en la segunda "Canción de jinete" (O. C., 380), de la misma sección "Andaluzas", la que empieza "Córdoba / Lejana y sola". La jaca de esta canción es negra, como negro era el caballo de la canción anterior, y negros son los caballos de la Guardia Civil que llevan la destrucción y muerte a la ciudad de los gitanos, como negros son casi todos los caballos que en el folclore europeo se relacionan con la muerte. Lo importante aquí es el elemento plástico y onírico: "la muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba". Y la tragedia humana del eterno no llegar: "¡Ay que la muerte me espera, / antes de llegar a Córdoba!" Antes de llegar

a Córdoba, o donde sea el destino ideal del hombre, la muerte está esperando desde alguna torre, aunque pocos la vean.

vamos a... a no ir... o a esperar.
Porque lo otro es morir ahora mismo, y es más hermoso pensar que todavía mañana veremos los cien cuernos de oro con que levanta a las nubes el sol. (O. C., 1053).

nos dice el Viejo de *Así que pasen cinco años* en el acto primero. Esto es, "el cuerno largo de la hoguera" de la "Canción de jinete".

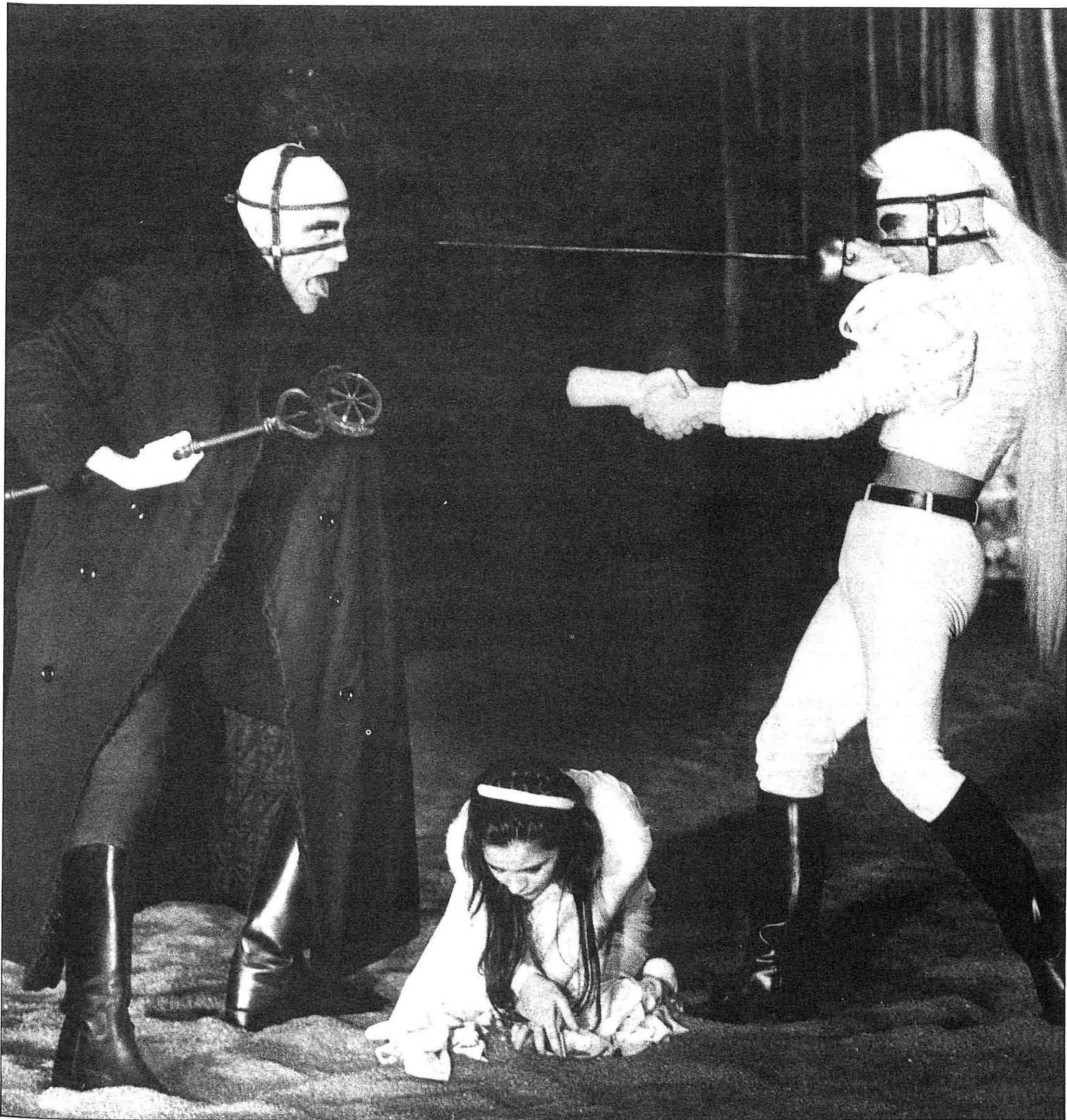
No llegar. En "Camino", el poemita del grupo "Gráfico de la Petenera", el poeta pregunta:

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?
Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.
Esos caballos soñolientos
los llevarán,
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán
los cien jinetes andaluces
del naranjal? (O. C., 313).

El tema del no llegar y el del jinete misterioso de las leyendas —encarnación a veces de la muerte, a veces del demonio— aparece en la prosa "Diálogo del Amargo", inmediatamente después de que el protagonista, ya solo, entona una canción que se diría invocación a la muerte: "Ay yayayay. / Yo le pregunté a la muerte. / Ay yayayay" (O. C., 334). Y la muerte, en disfraz de jinete, aparece en el camino. Tiene tres hermanos. (Tres eran los jugadores de *Así que pasen cinco años*). Con la conversación, el Amargo ha perdido el camino y va cediendo a la invitación del jinete que hábilmente formula sus preguntas claves, entre ellas "Porque llegas allí. ¿Qué haces?" (O. C., 340). La idea del llegar, o del casi llegar para encontrarse con la muerte, inspira también su poemita "Lamentación de la muerte" de *Poema del cante jondo*:

Quise llegar a donde
llegaron los buenos.
¡Y he llegado, Dios mio...!
Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo. (O. C., 321)

En el "Romance del emplazado" (O. C., 451-3) apunta a una correlación física y psíquica entre jinete y cabalgadura, también con antecedentes en la literatura y en el folclore europeos:



Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo,
no se cierran por la noche
ni miran al otro lado
donde se aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.

El emplazado cabalga día y noche,
gasta las herraduras de su montura que
de noche reponen gitanos en misteriosas
fraguas:

Y los martillos cantaban
sobre los yunques sonámbulos,
el insomnio del jinete
y el insomnio del caballo.

El recuerdo de las leyendas de caballos
que presienten el paso de la muerte,
rastrea por el "Martirio de Santa Olalla"
(O. C., 458-460). Desde la chiriquiana
estampa inicial:

Por la calle brinca y corre
caballo de larga cola...

hasta la estampa final del martirio:

Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas...

En el "Romance de la Guardia Civil"
(O. C., 453-7) se entremezclan surrealismo
y tradición en juego curioso. El caballo
que en las leyendas anuncia la muerte
se convierte en

Un caballo malherido
llamaba a todas las puertas.

Carga de la Guardia Civil, caballos de
furia y, por contraste, los caballos buenos
de las gitanas viejas:

Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra
huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas.

De niño Lorca oyó también las canciones
de cuna en las que el caballo juega
importante aunque silencioso papel. Y al
ilustrar a qué alturas de poesía pura puede
elevarse el niño en tales canciones,
recurre a una de sus típicas estampas
equinas:

Está (el niño) dentro de un mundo
poético inaccesible, donde ni la
retórica, ni la alcahueta imaginación,
ni la fantasía tienen entrada: planicie
con los centros nerviosos al aire, de
horror y belleza aguda, donde un
caballo blanquísimo, mitad de
níquel, mitad de humo, cae herido
de repente con un enjambre de
abejas clavadas de furiosa manera
sobre sus ojos. (O. C., 100-1).

CABALLOS DE LA CIUDAD

Pero esto es ya el mundo de *Poeta en Nueva York*, mundo de mutaciones y muerte, de realidad sometida a una serie

de transformaciones de signo negativo. Para ilustrar el violento contraste que el poeta experimentó entre el mundo granadino, andaluz y español —de vieja tradición culta y popular basada en la naturaleza— y la triunfante civilización mecánica y fría, de espaldas al campo, que el poeta vio simbolizada en la gran urbe americana —sin que esto impidiera al Lorca hombre gozar intensamente la vida y experiencia neoyorkina—, el poeta recurre a la proyección de animales, cosas e ideas de su infancia, del campo andaluz o de la universal naturaleza, sobre el paisaje de acero y cemento de Nueva York. El resultado es la desintegración de acero y cemento de Nueva York. El resultado es la desintegración de las formas. Ninguna más dramática que la del caballo.

"1910 (Intermedio)" (O. C., 472), el segundo poema del libro *Poeta en Nueva York*, es un "flash back" a su infancia granadina. El poeta pasa lista a las cosas que allí no vio, y subraya aquellas en que se fijaron sus ojos de niño. Entre estas últimas, varios primeros planos y algunas naturalezas muertas iluminadas por la luna: "la blanca pared donde orinaban las niñas, / el hocico del toro, la seta venenosa...", unos trozos de limón seco al lado de unas botellas y, naturalmente, la visión del cuadrúpedo y del cuadro o fototipia de santos:

Aquellos ojos míos en el cuello de la
jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa
dormida...

El poeta establece el contraste entre lo que ve y no ve en la gran urbe neoyorkina. Entre las ausencias sobresale la del caballo, mejor dicho, más que ausencia parece como si percibiera la forma de una desaparición: el hueco. Por las calles asfaltadas de Harlem bajo la lluvia, ve pasar raudos coches llenos de negros que rien. Los recordará en la "Oda al rey de Harlem":

Me llega tu rumor (el de Harlem)

...
a través de lágrimas grises,
donde flotan sus automóviles
cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y
los crímenes diminutos...
(O. C., 482).

La unión de esos dos mundos auténticos, el de la naturaleza y el de la ciudad que vive ignorando la naturaleza —rueda de la industria y caballo—, sólo será posible en "Danza de la muerte":

El ímpetu primitivo baila con el
ímpetu mecánico,

ignorantes en su frenesí de la luz
original.

Porque si la rueda olvida su fórmula,
ya puede cantar desnuda con las
manadas de caballos. (O. C., 485)

En el confuso laberinto de "Navidad en el Hudson" los caballos siguen recordándole el mundo real:

Estaban los cuatro marineros
luchando con el mundo,
con el mundo de aristas que ven
todos los ojos,
con el mundo que no se puede
recorrer sin caballos. (O. C., 491)

y hasta en la presentida vida de los muertos recuerda al animal como forma vital:

Un día
los caballos vivirán en las tabernas...
(O. C., 493)

que muy bien podría haber servido de modelo para "Le cheval troyen" de Raymond Queneau.

El propio poeta ha narrado la experiencia kafkiana que inspiró su poema "Niña ahogada en un pozo" (7). Poco importa si, como afirma Ángel del Río, parte de lo que contaba era más bien invención o dramatización del poeta. Él lo sintió o imaginó así y esa es la realidad poética que importa. En el ojo de un caballo —pozo redondo— el poeta verá la ahogada hermana del niño Stanton:

Tranquila en mi recuerdo, astro,
círculo, meta,
lloras por las orillas de un ojo de
caballo. (O. C., 504)

Doble de la niña ahogada de Granada. Las dos, posiblemente, relacionadas con la niña ahogada en un estanque.

Al estanque se le ha muerto
hoy una niña de agua. (O. C., 369)

En Nueva York, ya lo vimos, se acentúa su obsesión por la transmutación de las formas, sobre todo por los cambios que impone la muerte. El primer poema de "Introducción a la muerte" empieza con una alusión a su animal predilecto:

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser
perro!

...

¡Qué esfuerzo de la abeja por ser
caballo!
Y el caballo,
¡que flecha aguda exprime de la
rosa!
¡qué rosa gris levanta de su belfo!
(O. C., 506)

Y en la segunda parte del segundo poema "Nocturno del hueco":

Yo.
Con el hueco blanquísimo de un
caballo,
crines de ceniza. Plaza pura y
doblada. (O. C., 509)

Nada más apropiado para dar la impresión de vacío que crea la muerte que los huecos en el esqueleto del caballo, cuando las formas que hicieron de él símbolo de toda energía han desaparecido. Esqueleto blanco de un caballo, huesos calcinados, como abandonados en un desierto —aquí plaza de toros desierta y doblada— como si fuera el blanco esqueleto del caballo blanco de Blake, que tanto le obsesionaba, o la blanquecina calavera del caballo que persigue a Cupido en el cuadro de Ticiano. El poeta se ve a sí mismo ya muerto, solo, rodeado de muertos, rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras, sin más compañía que ese blanquísimo esqueleto de caballo. Repite la imagen en el brevísimo poema y hay un momento en que su propio esqueleto queda confundido con el esqueleto del caballo y su propio hueco —¿no podría ser el hueco de sus instintos?— lo ve ya cabalgar en veloz huida "ecuestre por mi vida definitivamente anclada". Termina el corto poema con la extraña imagen a que aludimos al tratar de las metamorfosis:

No hay siglo nuevo ni luz reciente.
Sólo un caballo azul y una
madrugada. (O. C., 509)

Se acentúa el proceso de desintegración. Asistimos a pesadillescas visiones de muerte sobre el paisaje urbano de Nueva York y a dramáticas apariciones. "El caballo tenía un ojo en el cuello". (O. C., 510), o:

Pronto se vio que la luna
era una calavera de caballo...
(O. C., 511)

O también:

La luna pudo detenerse al fin por la
curva blanquísima de los caballos.
(O. C., 532)

Esa luna-muerte es la que "quemaba con sus bujías el falo de los caballos" (O. C., 532), la misma que más tarde lavará con agua "las quemaduras de los caballos / y no la niña viva que callaron en la arena" (O. C., 533).

El poeta recuerda en Nueva York a todas las criaturas y formas que antes fueron símbolo de vida. Asesinadas por números y máquinas viven una vida de la muerte donde astros, personas, animales y cosas se mueven o actúan en una temerosa región fronteriza. ¿Sueños de la razón?

Nada revela mejor la angustia que por aquellos años experimentó el poeta, agudizada por el ambiente de Nueva York y los temores de una posible guerra mundial, que los retorcimientos o deformaciones que hace sufrir a su animal favorito. Lorca, que no tenía que esperar a la guerra civil española para ver en el toro un símbolo de luchas fratricidas, tampoco tuvo que esperar a Guernica para que un caballo convulso reflejara mejor que los seres vivos los horrores de la guerra y de una civilización de espaldas a la naturaleza.

INSTINTO OCULTO

Y, sin embargo, en casi toda la obra anterior al viaje a América, el caballo aparece asociado a la alegría de vivir, al vigor sexual, al instinto, domeñado o no, aunque a menudo su propia fuerza lleve al drama y a la muerte. En la juvenil composición "Madrugal", 1920, hace su aparición el caballo como símbolo de virilidad. Después de narrar unas experiencias amorosas, el poeta se considera ya experto:

Ahora maestro(8) grave
a la alta escuela,
a mi amor y a mis sueños
(caballitos sin ojos). (O. C., 236)

Sigamos la carrera del jinete y de su cabalgadura.

El más superficial lector de Lorca se habrá fijado en una de las metáforas que emplea para describir el acto sexual:

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos. (O. C., 435)

Recordemos que también se vale de la imagen del caballista para describir el problema sensual de "La monja gitana":

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas (O. C., 433)

A primera vista, parecería impertinente aplicar al arcángel San Gabriel un símbolo que tiene tantas connotaciones sexuales y, sin embargo, es lo que hace con perfecta lógica poética en el romance de aquel nombre, tierno y gracioso retablo lírico de la Anunciación, escena bíblica vista en las alegres calles de Sevilla, al igual que Crivelli arrodilló al arcángel en las calles de Asconia. Y es que, para Lorca, la misión del arcángel a María es fundamentalmente de procreación, sobre todo para una virgen gitana. La imagen del caballo salta a su pluma en preciso juego de oposiciones. Habla el arcángel:

Áridos lucen tus ojos,
paisajes de caballista. (O. C., 444)

Con análogo valor sensual utiliza el caballo en todas las vertientes del tema del amor. Ya vimos cómo los tres amigos de "Fábula y rueda" (O. C., 473-5) fueron en sus manos "tres sombras de caballos" y cómo en el misterioso y bello poema "Tu infancia en Menton" todas las alusiones al objeto de su pasión son de fuerza, vitalidad y locura amorosa:

Allí, león, allí furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura...
(O. C., 476)

Entre los elogios que prodiga al amor que canta en su "Gacela del amor improvisado", la atención se fija en el segundo cuarteto:

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente,
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.
(O. C., 557)

El jinete podrá montar los caballos de los instintos sin bridas y sin estribos, pero sabe bien que los peligros están siempre presentes:

¡Ay cómo lloraba
el caballero!
Montado en un ágil
caballo sin freno... (O. C., 461)

Entre los azafranes
han encontrado muerto
el sombrío caballo
de Don Pedro. (O. C., 463)

Así se expresa en el romance "Burla de don Pedro a caballo", que tanto anticipa el extraño mundo de *Así que pasen cinco años* y de *El público*.

Pero ya en "Romance de la pena negra" el poeta había advertido a Soledad Montoya que

caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas. (O. C., 436)

Idea que vimos reaparecer en el "Canto nocturno de los marineros andaluces":

¡Ay muchacho, muchacho,
que las olas se llevan mi caballo!
(O. C., 642)

Con este valor de fuerza que atrae, o que arrastra, lo vemos también en la narración de tipo surrealista "Nadadora sumergida":

Una noche, el demonio puso horribles mis zapatos. Eran las tres de la madrugada. Yo tenía un bisturí atravesado en mi garganta y ella un lar-

go pañuelo de seda. Miento. Era la cola de un caballo. La cola del invisible caballo que me había de arrastrar. Condesa: hace usted bien en apretarme la mano. (O. C., 33)

Es casi la misma expresión que emplea Mariana Pineda en la Estampa segunda cuando la visita de Pedrosa interrumpe la reunión de los conspiradores:

¡Abre, Clavela! Soy una mujer
que va atada a la cola de un caballo.
(O. C., 848)

En prosa o drama surrealista, en estampa romántica, farsa o tragedia rural, los caballos irrumpen con igual fuerza que en sus poemas. A veces utilizará imágenes de origen tradicional, otras de corte surrealista, pero el caballo rara vez tendrá un mero valor documental o puramente realista, casi nunca perderá la rica polivalencia que caracterizan todas las imágenes, metáforas y símbolos lorquianos.

Cuando en esa misma escena de *Mariana Pineda* la protagonista para disimular se sienta al piano, la canción que viene a sus labios es la del "Contrabandista", de Manuel García (1808) que el poeta glosa por boca de Marianita, en una imaginaria conversación entre contrabandistas y cabalgadura:

¡Ay muchachos! ¡Ay muchachas!
¿Quién me compra hilo negro?
Mi caballo está rendido
¡y yo me muero de sueño!
...
¡Ay! ¡Ay! Caballito mío
caballo mío careto.
¡Ay!
¡Ay! Caballo, ve ligero.
¡Ay! Caballo, que me muero.
¡Ay! (O. C., 849)

y en la estampa tercera, después de la última entrevista con Pedrosa, Mariana al caer rendida en un banco del convento-prisión, piensa apasionada y desesperadamente en su amor:

Pedro, coge tu caballo
o ven montado en el día.
¡Pero pronto! ¡Que ya vienen
para quitarme la vida!
Clava las duras espuelas. (O. C., 878)

En el prólogo a *Los títeres de Cachiporra* hay una frase de corte folclórico que recoge la asociación que en la mente popular existe entre caballo y sexo:

MOSQUITO. ¡Hombres y mujeres!
Atención. Niño, cierra esa boquita, y tú, muchacha, siéntate con cien mil de a caballo.
(O. C., 723)

En *La zapatera prodigiosa*, la primera impresión es que todas las referencias al caballo son puramente realistas, hasta que uno se percata de que, casi siempre, las alusiones al animal salen de boca de la zapatera, y con una intención precisa: aluden todas al mundo de fantasía en que vive la protagonista, a su ideal de mujer joven y guapa casada con hombre viejo. La zapatera quiere encelar a su marido recordando pretendientes reales o inventados:

Pero el que más me gustaba a mí de todos era Emiliano... que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en la mano y las espuelas de cobre reluciente. (O. C., 917)

Al quedarse sola en escena, baila con novios imaginarios la polkita de cómico ritmo. El preferido ahora es José María:

A ti te quiero, a ti... ¡Ah, sí!..., mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta. (O. C., 929)

Algo análogo ocurre en el segundo acto cuando, abandonada por el marido, la zapatería se convierte en tabernilla. Sola con el niño, da rienda suelta a su fantasía. La única diferencia es que ahora idealiza lo que no tiene, el marido ausente, y la idealización lo hace jinete en brioso corcel:

Cuando le veía venir montado en su jaca blanca... (O. C., 945)

Poco importa que el niño intente detener el vuelo: "Me estás engañando. El señor zapatero no tenía jaca". Jaca o caballo tendrá que tener porque es elemento esencial en su visión de marido viril:

Me miró y lo miré. Yo me recosté en la hierba. Todavía me parece sentir en la cara aquel aire tan fresquito que venía por los árboles. Él paró su caballo y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo. (O. C., 946)

Y si es el zapatero el que menciona al animal será para ilustrar los peligrosos pretendientes que tenía su mujer, transformada en el romance de ciego en cruel talabartera:

Ved cómo la cortejaban
mocitos de gran presencia
en caballos relucientes
llenos de borlas de seda.
(O. C., 959)

o también:

y ellos caracoleaban
sus jacas sobre las piedras.
(O. C., 960)

Y luego, lo que parece su propia lamentación:

Esposo viejo y decente,
casado con joven tierna,
¡qué tunante caballista
roba tu amor en la puerta!
(O. C., 960)

que en ese mundo popular, los que roban honor de talabarteros o zapateros serán siempre jóvenes que llegan trotando sobre jacas cordobesas.

Caballo, yegua, potro y jaca. Compañeros del hombre, compañía de machos; su trato supone vigor físico, fuerza moral. Lo sabe bien la zapatera que al quedarse sola en la tabernita llena de frustrados admiradores, exclama:

...que yo tengo la sangre de mi abuelo, que esté en gloria, que fue desbravador de caballos y lo que se dice un hombre. (O. C., 942-3)

Y más tarde, cuando todo el pueblo está a punto de amotinarse contra ella, lanza su valiente desafío:

Pues aquí estoy, si se atreven a venir. Y con serenidad de familia de caballistas que han cruzado muchas veces la sierra, sin hamugas, a pelo sobre los caballos. (O. C., 973)

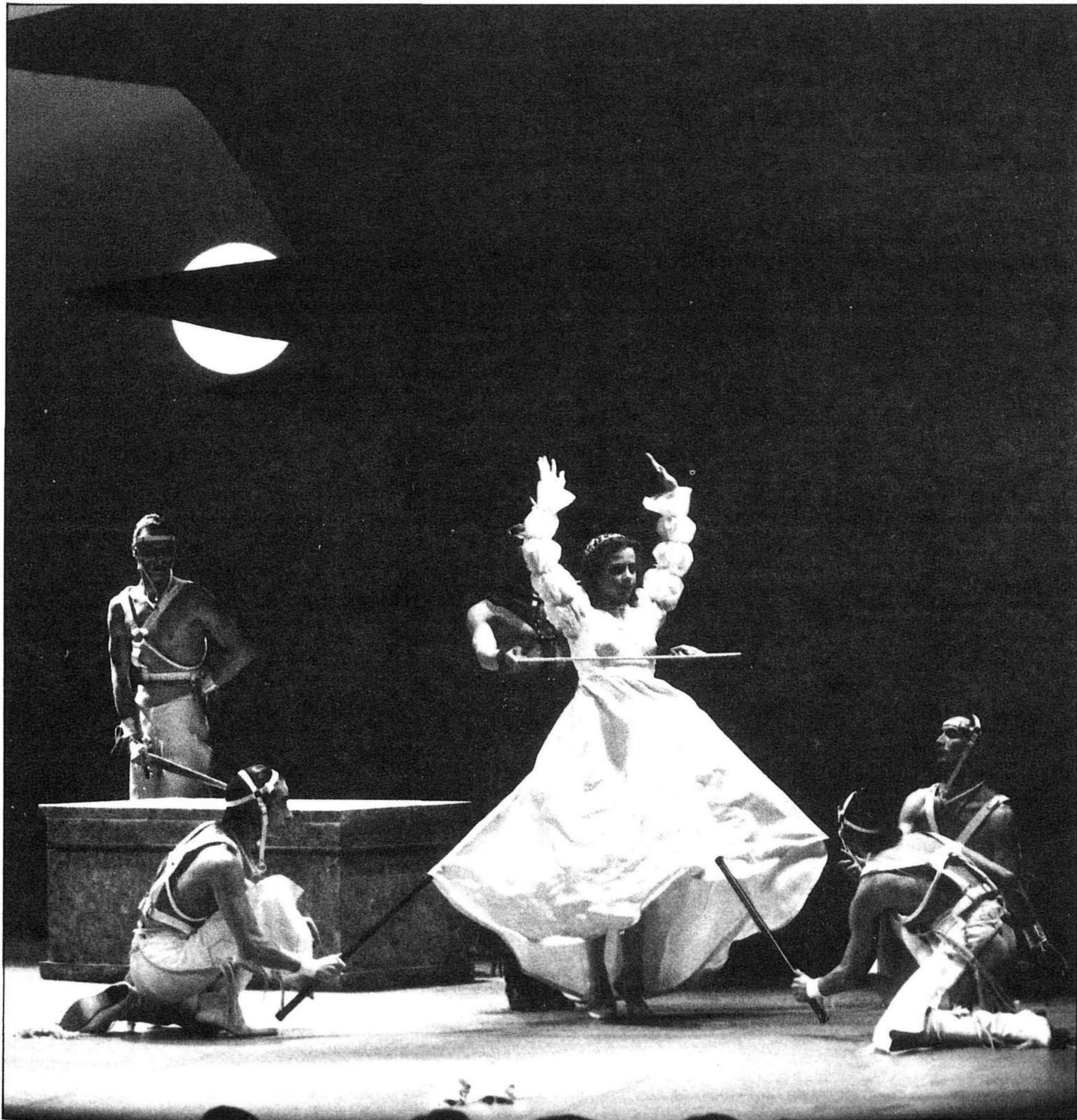
DOBLE PLANO: REALISTA Y SIMBÓLICO

Hasta aquí, a pesar de todo, es evidente que el caballo se mantiene en un plano realista; lo que hay de alusión a la virilidad es lo que está en la conciencia popular(9). Habrá, pues, que resistir la tentación de querer ver alusiones más profundas que no estarían en el ánimo del poeta. Sin embargo, en los dramas rurales es fácil percibir la coexistencia de dos planos: el puramente realista —el caballo como animal doméstico, para las labores y la vida del campo andaluz— y el simbólico, con predominio de uno u otro. Así, por ejemplo, la frase de Bernarda Alba a la Prudencia, citada antes, alude simultáneamente al celo del caballo y al hambre de hombre de las hijas.

Es este aspecto simbólico el que conviene precisar para establecer la relación que existe entre los caballos de los poemas y dramas rurales y los caballos de los dramas surrealistas. Fijémonos primero en *Bodas de sangre*.

Tan unidos, tan identificados están Leonardo y su caballo que sería difícil imaginarse al uno sin el otro; sin los dos el drama, ya lo vimos antes, no se habría producido:

Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.



Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
(O. C., 1.257-8)

Así habla Leonardo a la novia en la escena del bosque. ¿Requiebro lírico? ¿Expresión de fatalismo andaluz al ir descubriendo las raíces del drama? A ese mismo caballo es al que la novia cambió las bridas para la rápida fuga. Cuando en esa lopesca escena del bosque tiene ella un súbito desplante, Leonardo reduce su resistencia con tres preguntas claves:

¿Quién bajó
primero las escaleras?...
¿Quién le puso
al caballo bridas nuevas?...
¿Y qué manos
me calzaron las espuelas.
(O. C., 1.256-7)

¿Tomaremos estas preguntas en sentido literal? ¿Se refieren a acciones reales, ejecutadas en plena celebración de la boda, cuando Leonardo estaba espiado por su mujer y la novia por el novio y todos los invitados? Esa fue, a primera vista, la intención del poeta, pero leyendo atentamente el drama se adquiere el convencimiento de que el autor simultanea, con plena conciencia, la rica polivalencia del caballo como símbolo, y que esa pluralidad tiene un valor importante en la estructura de la obra.

Antes de que aparezca Leonardo en escena, su propia casa se nos presenta bajo el signo fatídico de un extraño corcel. Fijémonos en ese comienzo del cuadro segundo del acto primero. Estamos en casa de Leonardo. Es de mañana. La suegra duerme al niño en brazos. La mujer hace punto de media. Las dos alternan en el recitado o cantado de una nana. La canción es una glosa de la nana andaluza que Lorca comentó con especial preferencia en su conferencia "Las nanas infantiles":

A la nana, nana, nana
a la nanita de aquel
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber. (O. C., 99)

En la conferencia, el poeta interpretaba el maravilloso y enigmático mundo del niño:

En esta nana... el niño tiene un juego lírico de belleza pura antes de entregarse al sueño. Ese *aquel* y su caballo se alejan por el camino de ramas oscuras... hacia sitios donde el agua es más profunda... La melodía da en este caso un tono que hace dramático en extremo a *aquel* y a su caballo; y al hecho insólito de

no darle agua, una rara angustia misteriosa. (O. C., 100)

Es esta faceta misteriosa la que el poeta va a glosar en la nana de *Bodas*. Lorca empieza por simplificar aún más los elementos componentes de la canción. Suprime al hombre y se queda sólo con el caballo y el agua, ambos casi personificados en extraña correlación. Al no haber hombre que deje al caballo sin beber, es ahora el caballo, por sí solo, el que rechaza el líquido elemento:

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua. (O. C., 1.184)

Y es este *no querer beber* del caballo lo que ahonda el raro misterio de la canción, despertando al mismo tiempo una serie de sugerencias fáciles de precisar por el lector familiarizado con la obra del poeta. ¿No están, acaso, sed y agua íntimamente relacionados con el apetito sexual?

Y una vez más, vemos a Lorca en el centro de una viejísima tradición cultural. El empleo de las palabras *sed*, o *fuego*, como apetito sexual, y *beber* o *agua*, en el sentido de calmar o satisfacer el deseo, tiene una vieja y riquísima ascendencia. Desde el misterioso versículo "En aquel tiempo las doncellas hermosas y los mancebos desmayarán de sed"(10) hasta la copla que canta por rondeñas el Niño de Almadén:

¡Que en el corazón te llevo!
Vive tranquila, mujer,
que aunque lejos de ti esté,
en otra fuente no bebo
aunque me muera de sed (11).

pasando por las conocidas décimas:

Sed tuve mi Francelisa
tal vez que beber te vi...

los ejemplos en todos los países y épocas podrían multiplicarse.

En *Bodas de sangre* lo que Lorca hace al conjuro de la nana del caballo que no quiso agua es entretejer todas las posibles resonancias que en él y en el oyente pueden despertar la conjunción aparentemente sencilla y natural de animal y elemento.

Ese caballo que no quiere beber y a quien más que cantar exorcisan la Suegra y la Madre para que no entre, ¿no anunciará la pasión oculta de Leonardo que se resiste a beber el agua del matrimonio en busca de otro amor?:

No quiso tocar
la orilla mojada,
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros

sólo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta. (O. C., 1.185)

Ese caballo del conjuro tiene

dentro de los ojos
un puñal de plata. (O. C., 1.193)

Como Leonardo. La mujer de éste le dice al final del cuadro primero del acto segundo:

Tienes una espina en cada ojo.
(O. C., 1.224)

Y en la escena del bosque, Leonardo confiesa a la novia que

Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra.
(O. C., 1.258)

¿Será todo esto pura coincidencia o cual eco intencionado de un motivo musical? En todo caso, ese caballo a quien salmodian las dos mujeres, va casi a solapar con el caballo real de Leonardo.

Termina la nana y entra nervioso Leonardo. Tras breve saludo, la mujer le pregunta si fue a casa del herrero:

LEONARDO. De allí vengo.
¿Querrás creer? Llevo más de
dos meses poniendo herraduras
nuevas al caballo y siempre se
le caen. Por lo visto se las arranca
con las piedras. (O. C., 1.187)

Y cuando la Mujer le pregunta si era él quien las mujeres que cogen alcarras vieron cabalgar por el límite de los llanos:

LEONARDO. No. ¿Qué iba a hacer
yo allí, en aquel secano?

MUJER. Eso dije. Pero el caballo estaba reventando de sudor.
(O. C., 1.188)

La entrada violenta de la Suegra interrumpe el diálogo cortado, seco, entre Leonardo y su mujer:

SUEGRA (*Saliendo*). Pero, ¿quién da esas carreras al caballo? Está abajo, tendido, con los ojos desorbitados, como si llegara del fin del mundo.

LEONARDO (*Agrio*). Yo.
(O. C., 1.189)

La muchacha que viene a contar lo que la Madre del novio compró en la tienda para los regalos del petitorio, rompe por un momento la tensión que creó la nana y acentuó la llegada de Leonardo, pero la tensión reaparece con más intensidad cuando el marido irrumpe de nuevo en escena. Se encara con Suegra y Muchacha y trata con amargo desdén a su mujer. Su salida coincide con el

llanto del niño. Se agudiza aún más el dramatismo de la nana:

SUEGRA. Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
La sangre corría
más fuerte que el agua.
(O. C., 1.193)

La mujer de Leonardo entra en la canción "volviéndose lentamente y como soñando":

Duérmete, clavel,
que el caballo se pone a beber.
(O. C., 1.193)

en vez de "que el caballo no quiere beber" del comienzo, sin duda por adivinar que el marido irá pronto a beber en otras fuentes.

La asociación Leonardo-caballo persiste a lo largo de toda la obra. Veamos el cuadro primero del acto segundo. La criada peina a la novia en el zaguán de la casa, a la fresca del alba. Los invitados vienen todavía lejos. De pronto, suena un aldabonazo. Abre el portón la criada y queda sorprendida al encontrarse con Leonardo:

CRIADA. ¿Y tu mujer?
LEONARDO. Yo vine a caballo. Ella se acerca por el camino.
CRIADA. ¿No te has encontrado a nadie?
LEONARDO. Los pasé con el caballo.
CRIADA. Vas a matar al animal con tanta carrera.
LEONARDO. ¡Cuando se muera, muerto está! (O. C., 1.210-1)

La Novia, en el violento diálogo que sigue entre ella y Leonardo, murmura:

Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto... (O. C., 1.214)

No es sólo que personajes y espectadores perciban la relación Leonardo-caballo, es que el propio Leonardo no se concibe a sí mismo sin su cabalgadura. Al final de ese cuadro segundo la mujer de Leonardo ordena al marido que la acompañe:

MUJER. Pero no vas en el caballo.
Vienes conmigo.
LEONARDO. ¿En el carro?
MUJER. ¿Hay otra cosa?
LEONARDO. Yo no soy hombre para ir en carro. (O. C., 1.223-4)

Cede por una vez y va en el carro, pero regresa a la casa tan veloz que

cuando el padre y la madre preguntan a la criada si son los primeros en regresar de la iglesia, la contestación es:

No. Hace rato llegó Leonardo con su mujer. Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo. (O. C., 1.227)

El primer chispazo de la tormenta lo provoca la mujer de Leonardo cuando pregunta alarmada a los novios si vieron a su marido:

Es que no le encuentro —dice— y el caballo no está tampoco en el establo. (O. C., 1.239)

El acto termina con un grito desesperado del novio: "¿Quién tiene un caballo?", al oír que Leonardo huye con la novia en la grupa. La madre recoge el grito-súplica:

¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo?
Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua... (O. C., 1.244)

que parece eco del "Un caballo. ¿Quién tiene un caballo? Mi reino por un caballo..." del *Ricardo III* de Shakespeare" (12).

En el tercer acto, el motivo nos llega cargado de evocaciones: El Leñador que escucha atento, oye la magia de la noche "pero el caballo no se siente"; y otro leñador comenta: "Ahora la estará queriendo". Discuten la posibilidad de que puedan escapar, "Él lleva buen caballo" (O. C., 1.246-48), comenta uno. Para el Novio "No hay más que un caballo en el mundo, y es éste" (O. C., 1.252). El mismo caballo a quien la luna hará lucir para la muerte "una fiebre de diamante", y al que la muerte, en forma de mendiga, alude en el plástico nocturno con que describe el doble asesinato:

Yo los vi; pronto llegan:
dos torrentes quietos al fin
entre las piedras grandes, dos hombres
en las patas del caballo.
Muertos en la hermosura
de la noche. (O. C., 1.266)

Sólo la muerte pudo separar al viril Leonardo de su montura. Lo dice su mujer en la escena final:

Era hermoso jinete,
y ahora montón de nieve.
Corría ferias y montes
y brazos de mujeres. (O. C., 1.270)

Leonardo, que para su mujer fue el caballo que no quiso el agua, era para la Novia río profundo donde apagar el fuego que la consumía, agua cristalina don-

de calmar la sed. Sin recato lo confiesa a la Madre en la escena final:

Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acerçaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo, corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. (O. C., 1.269)

ANIMAL Y SÍMBOLO

La casa de Bernarda Alba nos ofrece un buen ejemplo de doble utilización del caballo, como animal y como símbolo. Pepe el Romano, que ni una vez aparece en escena, es el *lingam* ante el cual se estrellará el orgullo despótico de Bernarda, la doña Perfecta de Lorca, ni un milímetro inferior en su mundo a la galdosiana en el de Orbajosa. Invisible para el espectador, pero siempre clavado en los ojos de las cinco solteras, nos imaginamos a Pepe el Romano cabalgando también por llanos y serranías, cuando no en brazos de mujeres:

Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca, (O. C., 1.473)

dice Amelia a poco de empezar el segundo acto, cuando comienzan a dibujarse las nubes de la tormenta. Un poco más tarde, Martirio afirma que oyó voces en el corral mucho después de la hora que, según Angustias, Pepe el Romano cesó de hablar con ella por la reja:

AMELIA. Quizá una mulilla sin desbravar.

MARTIRIO. (Entre dientes y llena de segunda intención). Eso, ¡eso!, una mulilla sin desbravar. (O. C., 1.489)

A galope en su jaca, Pepe el Romano escapará en la alta noche mientras Adela, creyéndole muerto, colgará ahorcada del montante de su cuarto.

Todo esto podría ser, como Lorca quiso, realismo escueto, y el caballo del Romano un caballo y nada más. Pero, ¿podríamos decir lo mismo del caballo garañón cuyas coces retumban monumentales al comienzo de ese último cuadro? El caballo será real, pero de una realidad preñada de valor simbólico, como los caballos de D. H. Lawrence. Ese buen segmento, al que echarán al amanecer las

potras nuevas, es doble del Romano que antes del amanecer llenará de paja de trigo las enaguas de Adela. Termina la cena y Adela y Martirio salen al corral para tomar el fresco. Al regresar Adela comenta:

El caballo garañón estaba en el centro del corral ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.
(O. C., 1.515)

Por último, cuando Martirio interrumpe el goce amoroso de su hermana Adela, ésta describe la nueva fuerza de que se siente poseída con una imagen precisa y evocadora:

No a ti, que eres débil; a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique. (O. C., 1.528)

En *Yerma*, como era de esperar, no hay caballo, ni se lo puede uno imaginar en relación con Juan, esposo tibio o tímido sexual. No deja de ser significativo el que la primera vez que oímos el nombre del animal sea metafóricamente y en boca de la Vieja I, la que Lorca intentó designar con el nombre de La Pavana (13). Se encuentra en el segundo cuadro del acto primero. Yerma, ansiosa de conocer la causa de su esterilidad, pregunta a la Vieja:

VIEJA I. ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo... (14) (O. C., 1.288)

La segunda vez que se oye el nombre del animal es en boca de la propia Yerma para explicarse a sí misma el desasosiego y palpitación de sus senos:

Estos dos manantiales que yo tengo de leche tibia son en la espesura de mi carne dos pulsos de caballo que hacen latir la rama de mi angustia. (O. C., 1.316)

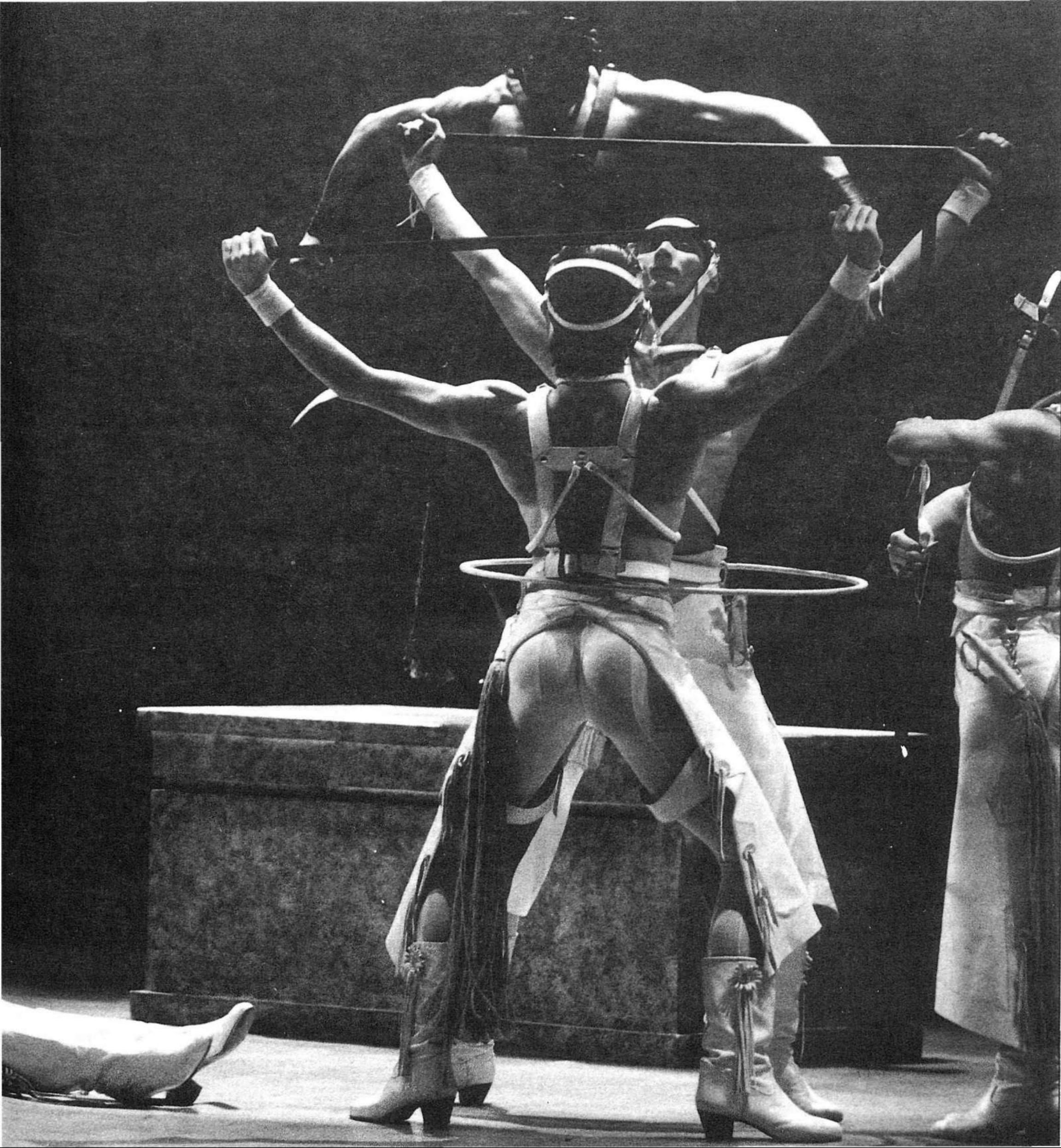
La ausencia del caballo queda compensada en *Yerma* por los dos símbolos del apetito sexual: sed y agua. La Vieja I, en la escena a que antes nos hemos referido, comenta:

...Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (O. C., 1.290).

Un momento después Yerma se queda sola en escena y oye la canción que canta Víctor:

Escena en el sepulcro de Julieta, en el espectáculo de Oscar Araiz. (Foto: Miguel Zavala).





¿Por qué duermes solo, pastor?
(O. C., 1.295)

Yerma glosa la canción:

...y si oyes voz de mujer
es la rota voz del agua. (O. C., 1.295)

Pero aparece Víctor y Yerma elogia su canto:

Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca. (O. C., 1.296)

¿No hay aquí un eco de lo que un momento antes la Vieja I había dicho a Yerma?

Pero fijémonos en el acto segundo. La tensión, la obsesión de Yerma ha subido de grado. Grita al marido que sólo cuando esté en el ataúd se resignará a no tener hijos. Al "¿Qué quieres hacer?" de Juan, contesta Yerma: "Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero..." (O. C., 1.314). Poco después María, la buena amiga, quiere consolarla, y Yerma se revuelve:

Las mujeres cuando tenéis hijos no podéis pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce y no tiene idea de la sed.
(O. C., 1.318)

Y en el acto tercero Yerma habla a la Vieja I:

Tú estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído. Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad...
(O. C., 1.328)

Al comienzo de la canción-danza del *Macho y la Hembra* vemos a Lorca jugando con el sentido metafórico del fuego y agua, al igual que en el romance de Tamar y Amnón. Por último, cuando en la escena final la vieja ofrece a Yerma que se vaya con su hijo, que él la hará madre tantas veces como quiera, Yerma reacciona con firmeza:

VIEJA. Cuando se tiene sed, se agradece el agua.

YERMA. Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. (O. C., 1.345)

En *Doña Rosita* vemos el verdadero drama de la frustración amorosa con resignación casi mórbida; aceptación de una espera que se sabe será inútil. Ni caballo, ni agua, ni sed pueden simbolizar aquí su angustia y por eso las dos únicas referencias al caballo se relacionan con el primo. La tía se censura por haberle permitido entrar en relaciones

con Rosita sabiendo que tarde o temprano tendría que ir a América:

... y tú, allí: el caballo y la escopeta para tirar al faisán. (O. C., 1.363)

La segunda mención ocurre en la ya citada escena de despedida de los primos:

Cuando mi caballo lento como tallos con rocío... (O. C., 1.372)

Caso algo aparte es el de don Perlimplín, viejo impotente, que quisiera y no puede, frente a Belisa, que quiere mucho y puede mucho más; la cachondísima Belisa, en quien confluyen sed y agua en delicioso juego de hidrópico erotismo.

¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes. (O. C., 989)

dice al comienzo del cuadro primero cuando oye la ronda de los cinco galanes que la noche de boda pasarán por su cama suplantando las funciones del pobre marido.

En el prólogo, antes de aparecer en escena, oímos a Belisa cantando dentro de la casa una alborada erótica:

Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor.
¡Gallo, que se va la noche!
¡Que no se vaya, no! (O. C., 982)

Frente al desborde sensual de Belisa, ¿qué podrá hacer el buen don Perlimplín? "Yo si te soy franco, siento una sed...", confiesa a Marcolfa cuando se ve ya lanzado al matrimonio. Pero, ignorante de lo que le pasa, agrega: "¿Por qué no me traes agua?". Marcolfa se le acerca y le susurra algo al oído. "¿Quién lo puede creer?", comenta el viejo (O. C., 987). No obstante, al regresar de la iglesia casado ya, sigue sin saber lo que le pasa:

Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos. ¡Ay! Perlimplín...
(O. C., 988).

Cuando termina el cuadro primero con Belisa rendida al fin por el trajín de su noche de boda, Lorca nos hace oír el perlimplinesco eco a la erótica alborada de Belisa en perfecto contraste de caracteres y mundos:

Amor, amor
que está herido.
Herido de amor huido;

herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido el ruiseñor.
Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!,
¡muerto de amor! (15) (O. C., 1.000)

En *Así que pasen cinco años*, fuego y agua, sed y caballos, símbolos claves del tema central del amor, se cruzan y entremezclan con máxima libertad. Aunque el protagonista de esta obra es personaje difícil de precisar, parece lógico presumir que en el Joven se dan características de tímido sexual, posible víctima de una imaginación onanista, más bien que homosexual vergonzante:

Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes. Quisiera... (O. C., 1.055)

dice en el acto primero al Viejo refiriéndose a la Mecnógrafa, enamorada de él.

¡Qué contraste nos brinda la Novia! Con la cabeza apoyada en el pecho del Jugador de rugby, murmura apasionada:

Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar. Me voy a ahogar... ¡Oh! (*Le besa*). ¡Qué ascua blanca, qué fuego de marfil derraman tus dientes! Mi novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas... (O. C., 1.079)

Y por eso, en la escena de la despedida pregunta al Joven:

NOVIA. (*Con pasión*). ¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?

JOVEN. Jamás.

NOVIA. Entonces... ¿A qué vienes a buscarme? (O. C., 1.093)

Y un poco después:

NOVIA. ¡No son tus brazos, son los míos! ¡Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego! (O. C., 1.094)

Por último, el Maniquí, en la escena final del acto segundo, diseña con precisión el carácter del Joven y la raíz del drama, valiéndose de los símiles que estamos examinando:

Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho

y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra.
(O. C., 1.101)

Antes de esa acusación directa, el Maniquí había dejado escapar una lamentación significativa:

Telas que cubren la carne
serán para el agua turbia.
Y en vez de rumor caliente,
quebrado torso de lluvia.
(O. C., 1.100)

Para las dos mujeres, la que él creía querer y la que a él le quería, el Joven es "dormida laguna", "agua turbia", "quebrado torso de lluvia", "sombra de río". Esta última definición condenatoria parte de la Mecanógrafa, en la escena que precede a la del teatrillo dentro del teatro, sueño malo dentro del mal sueño. El Joven intenta convencer a la Mecanógrafa de que se vaya con él rápidamente, antes del amanecer.

antes que las ramas giman
ruiseñores amarillos.
MECANOGRAFA. Sí; que el sol es
un milano.
Mejor: un halcón de vidrio.
No: que el sol es un gran tronco,
y tú la sombra de un río.
¿Cómo, si me abrazas, di,
no nacen juncos y lirios,
y no destiñen tus brazos
el color de mi vestido?
Amor, déjame en el monte
harta de nube y rocío,
para verte grande y triste
cubrir un cielo dormido. (O. C.,
1.121)

Repite la acusación un poco después de esta escena, réplica invertida de la escena entre la Novia y el Jugador de Rugby del acto segundo. En ambos casos las dos mujeres se aprietan contra el pecho del hombre y oyen los latidos del corazón, pero ahora:

MECANOGRAFA. Quiero vivir
JOVEN. ¿Con quién?
MECANOGRAFA. Con la sombra de
un río.
(*Angustiada y refugiándose en el pecho del joven*).
¿Qué es eso que suena tan lejos?
JOVEN. Amor,
la sangre en mi garganta,
amor mío. (O. C., 1.122)

LOS CABALLOS DE "EL PÚBLICO"

Intentemos aclarar algo la constante intervención de los caballos en *El público*, no sólo como símbolos, sino como

personajes de carne y hueso que se mueven, actúan y hablan con los demás caracteres del drama cualquiera que sea el plano en que se desarrolle la acción.

La obra comienza con la entrada de cuatro caballos y una difícil conversación entre ellos y el Director del teatro al aire libre. Después del mutis de aquéllos, el drama empieza de nuevo con la entrada de tres hombres "vestidos de frac exactamente iguales". Es inevitable la sospecha de que existe una clara relación entre caballos y hombres. Sin embargo, son cuatro los caballos que entran a ver al Director y sólo tres los hombres. ¿No será posible que uno de los caballos tenga relación directa con el Director? Si fuera así y teniendo en cuenta el uso que de los caballos hace Lorca en el resto de su obra, ¿no sería posible que esos cuatro corceles fueran, - al menos en parte, materialización de los instintos de los cuatro hombres que van a tomar parte en el drama?

El Director no sólo acepta como normal la aparición de los animales, los quiere con un amor secreto pero apasionado. Por un lado, los expulsa, por otro, en un aparte, exclama: "Caballitos míos", y en una de las reveladoras tachaduras ["Caballos de mi corazón"]. Un poco más adelante, dice lo que repetirá en otro lugar: "Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos". Los cuatro caballos saben bien quién es el Director y a toda costa quieren quedarse con él. Suplican: "Por trescientas pesetas - Por doscientas pesetas, por un plato de sopa. Por un frasco de perfume vacío. Por tu saliva, por un recorte de tus uñas". Pero luego reaccionan: "¡Por nada..!" y le recuerdan cómo de pequeños le esperaban "en el retrete... detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas". Como los instintos ocultos —liebre en carterade libros— que sólo se manifiestan en los lugares más íntimos o en explosiones violentas.

Pero hay algo más. Se diría que los caballos en forma de charada, enuncian la médula del drama que se va a desarrollar. Fuerza de los deseos ocultos, normalidad en relaciones o correlaciones aparentemente extrañas, intercomunicación entre planos, niveles y esferas:

"Los caballos" (Aunque en el borrador dice Hombres es por error que el autor se olvidó de corregir). "Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba".

Por último, conviene también destacar que la primera reacción del Director al

ver entrar a los caballos es de defensa: "Mi teatro será siempre al aire libre", esto es: De realidades aparentes en oposición al "teatro bajo la arena" que los hombres y el Director iniciarán después de pasar por detrás del biombo. Resulta así natural que al final de ese cuadro primero, cuando el drama va a empezar de verdad, se oiga dentro el triunfal sonido de las trompetas de los caballos y que el Hombre I les invite a pasar y tomar asiento para presenciar el drama en el que ellos también van a representar. Con las palabras "misericordia, misericordia", los caballos cierran el primer cuadro.

En el cuadro "Ruina romana" los caballos no pasan de ser silenciosos comparsas de El Emperador. Pero en ese cuadro las dos figuras —la de Pámpanos y la de Cascabeles— son dos trajes, dos dobles en imposible danza de amor. Problema planteado sin careta en el marco de una ruina romana donde Baco pudo danzar con Ciso y Adriano llorar por Antinoo.

En el cuadro que provisionalmente considero parte del segundo acto, los caballos tienen marcada intervención y, al menos en apariencia, contradicen la interpretación que les damos. Más de dos terceras partes de ese largo cuadro —*teatro bajo la arena*— se desarrollan en el sepulcro de Verona. Al terminar el poema que canta Julieta, vimos que aparecía el Caballo I con su espada en la mano e invitaba a Julieta a montar en su grupa para hacerla conocer "en lo oscuro" el amor de los caballos. Julieta se niega porque, entre otras razones, sabe que lo que el caballo quiere mostrarle es lo de todos; lo de los hombres, "lo de los árboles, lo de los caballos. Todo lo que quieres enseñarme lo conozco perfectamente".

Este Caballo Blanco I podría ser representación de los instintos, o doble del Hombre I, o del Director (de ambos repite varias frases). Los otros tres caballos blancos parecen relacionarse con los tres hombres, y el caballo negro, con Julieta; no doble de ella, ni representación de sus instintos, sino guardián de su muerte, misterioso ángel de la muerte en forma animal.

Cinco personas en escena; cinco caballos. Los blancos para los todavía vivos, el negro para la muerta Julieta. Y, sin embargo, estos caballos que creemos símbolos, de pronto sacuden toda idea de representación, y reclaman la personalidad de sus formas. "Porque somos caballos verdaderos, caballos de coche [y] que hemos roto con las vergas de

madera de los pesebres y las ventanas del establo", dice el Caballo Blanco I. Realidad y sueño, representación y forma se superponen y entrecruzan. Unas palabras más adelante añaden los caballos blancos: "¡Queremos resucitar!". Y la posibilidad de que los caballos fueran caballos y nada más, acaba de disolverse cuando oímos al Caballo I repetir las mismas palabras del Hombre I al comienzo del cuadro primero: "Hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena". Y más aún cuando el Hombre I dice al caballo negro refiriéndose a los cuatro caballos blancos:

HOMBRE I. Deb[a]en desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me hiere y que [!]leo en sus ojos.

CABALLO NEGRO. [?]No un deseo; todos los deseos. Como tú.

HOM I. Yo no tengo más que un deseo.

CABALLO BLANCO I. [Veo que] [observo que nadie olvida su máscara] Como los caballos nadie olvida su máscara.

Si los caballos representan en parte los instintos o deseos ocultos, los psicoanalistas aceptarían, sin duda, la idea lorquiana de que aún mostrándose como tales los instintos también pueden llevar careta. El cuadro, ya lo vimos, termina con el Director escapándose de los hombres y seguido amorosamente por los cuatro caballos blancos.

En el cuadro quinto el Estudiante III pregunta por los caballos. El Estudiante I responde:

Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.

ESTUDIANTE 4. Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir agrupados por la colina. Iban con el director de escena.

Huida que tiene algo de danza de la muerte, tal como más tarde la interpretó Bergman en *El séptimo sello*.

El público, que comienza con caballos —sombras y heraldos de hombres— termina, en parte, por culpa de los caballos. El Director quiso probar con su Romeo y Julieta que el amor puede producirse con igual intensidad en todos los planos, pero su fracaso se debió a la revolución que se produjo al descubrir la gente el engaño. No triunfó en su propósito porque se lo impidieron "la máscara, los caballos, el mar y el ejército de hierbas". Por eso, en la escena final en el cuarto del Director, el importante cambio en la decoración escénica del primer cuadro

es la presencia de una gran cabeza de caballo al lado de la mesa del Director. El Prestidigitador, sentado en la mesa, ha golpeado con sus dedos, tenue pero insistentemente la cabeza de mármol. Al final silba y se abanica con gran alegría mientras el eco recoge las últimas palabras de Director y criado:

VOZ (fuera) Señor
VOZ (fuera) Que
VOZ (fuera) El público
VOZ (fuera) Que pase.

¿Qué conclusiones sacar de todo este enredo? En los caballos de *El público* confluye todo lo que sabemos de los caballos en el resto de la obra lorquiana. A veces, nos parece oír también un vago eco del parricidio —real o inventado por Lorca— cometido por un zagal que tenía comercio carnal con una jaca. La historia, que yo también le oí contar, la ha referido ya Carlos Morla (16).

Resulta, pues, evidente que en *El público*, Lorca emplea el caballo con gran variedad de sentidos y en una serie de planos que se repliegan los unos en los otros cual secciones de catalejo. El campo visual variará según su enfoque, pero nunca de un modo fijo, sino intercambiable; intercambiable al campo visual y las figuras que en ellos se mueven. Pluralidad simbólica. Por ser símbolos, esos caballos de Lorca son simultáneamente los caballos de su infancia —de tiro o silla—, caballos mitológicos, dobles o retratos de sus protagonistas, personificación de los instintos más ocultos que arrastran al hombre, energía sexual y locura, vida y muerte. La imaginación poética recoge y transforma una rica tradición pictórica, literaria y popular.

Los caballos, que a lo largo de casi toda la obra de Lorca tienen, como realidad o mito, un valor predominantemente vital, en *El público* desembocan en la negación o la muerte. Es el rumbo constante de todos los motivos lorquianos relacionados con el tema del amor. Fijémonos, por ejemplo, en las transformaciones que va sufriendo la manzana, símil de unión carnal. Lorca, como tantos pintores religiosos de todas las épocas, relaciona esta fruta con el pecado original. "Piel de nocturna manzana", además de definir un preciso color de piel, alude a la tentación, al pecado.

Ya lo precisó en la temprana "Canción oriental":

La manzana es lo carnal,
fruta esfinge del pecado,
gota de siglos que guarda
de Satanás el contacto. (O. C., 258)

y lo confirma el ya citado rentoy que dirige a Estrella la gitana:

Junta tu boca roja con la mía,

...
Bajo el oro solar del mediodía
morderé la manzana. (O. C., 209)

y en "Se ha puesto el sol" dice la estrella Venus:

Brilla sobre su campo de pre-beso,
como una gran manzana.
(O. C., 232)

En su conferencia "Las nanas infantiles" recuerda que

En Orense se canta otra nana por una doncella cuyos senos todavía ciegos esperan el rumor resbaladizo de su manzana cortada. (O. C., 103).

La asociación manzana-uniión carnal, tan clara en esos ejemplos, está también implícita en alguna prosa de tendencia surrealista:

Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana. (O. C., 35)

dice en "Amantes asesinados por una perdiz", anticipando una idea que abunda mucho en los cuadros de René Magritte de años más tarde.

En la época de Nueva York, la manzana, como todos los temas y motivos lorquianos, va cambiando de signo:

Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora los que nos empujan en la garganta. (O. C., 488)

Dice en "Paisaje de la multitud que vomita" y en "Danza de la muerte":

La gota de sangre buscaba la luz de la yema del astro [el poeta se refiere a la luna]
para fingir una muerta semilla de manzana. (O. C., 486)

La asociación fúnebre —muerte-semilla-manzana— se irá perfilando, y en "Paisaje de la multitud que orina" leemos:

Paisajes llenos de sepulcros que producen fresquitas manzanas. (O. C., 490).

Fresquitas manzanas que sólo la muerte produce para su propio alimento, como en el soneto de Unamuno.

Estos y otros ejemplos que podrían entresacarse de *Poeta en Nueva York*, y todo lo ya visto en *El público*, aclaran las extrañas citas que encontramos en el drama. Las primeras menciones, más fáciles de entender, son las que se encuentran en el cuadro primero. Hablan los caballos al Director:

Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba.

La luna —mujer o muerte— con la man-

Julieta y el Caballo Blanco, en el montaje de Luis Pasqual. (Foto: Bielva).







Los Caballos y Julieta en la versión de "El público", de Oscar Araiz. (Foto: Miguel Zavala).

zana, amor que es muerte; ejemplo también, en otro nivel, del tema central del drama. Luego, en "Ruina romana":

FIG. CAS. Si yo me convirtiera en manzana.

FI PAM. Yo me convertiría en beso.

Más connotaciones tiene la manzana en boca de los que hablan en el sepulcro de Julieta:

CABALLO BLANCO. A las orillas del [m] Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero la ceniza es buena.

CABALLO NEGRO [O frescu] ¡Oh frescura! Oh pulpa! oh rocío! Yo como ceniza.

JULIETA. No, no, es buena la ceniza ¿quién ha[!]bla de ceniza?

CABALLO BLANCO. No hablo de [la] ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana.

Ese Mar Muerto tiene también un valor real y simbólico. Esto es, a orillas del mar próximo a uno de los lugares donde se supone que estuvo el Jardín del Edén, y a orillas del mar de la muerte. En ambos casos, manzanas que al producir vida sirven de alimento a la muerte. La ceniza es buena para el Caballo Negro (¿será la muerte?), como era bueno para el Prestidigitador que los granitos de arena se convirtiesen, por cinco minutos, en vivísimas hormigas. La correlación forma-ceniza queda clara si se recuerda lo ya dicho en "forma-metamorfosis-hueco", y si se piensa en la pulpa blanca-ceniza de las manzanas. "Ansia de la sangre y hastío de la rueda" es otro volver al motivo sangre-vida-forma, ansia que tiene la sangre de vivir dentro de una forma, y al motivo de la rueda de la vida —o de la fortuna— aplastando todo lo que nace.

En ese momento aparecen los tres caballos "Forma y ceniza. Ceniza y Forma", y Lorca intentó hacer decir al Caballo Blanco I "[Espejo Zanice y mafor, mafor y zanice]"; inversión de sonidos, como si se oyeran en espejo acústico, como ya lo hicieron los caballos al comienzo del drama en el cuarto del Director.

Caballos y manzanas. Dos símbolos de energía y vida trocados al final en visiones o símbolos de muerte, al igual que el alegre tema del amor con el cual se relacionan. Sorprende que tendencia tan persistente en el poeta jamás roce lo morboso o macabro. De tales peligros lo salva, en la forma, la genialidad del artista; en el fondo, el que el motor que le mueve no es otro que el amor; el goce de vivir frenado constantemente por la consciente fragilidad de todo lo animado, por un constante ver la muerte acechando desde todas las esquinas.



NOTAS

1. En 1938 y 1955 se celebran dos grandes exposiciones dedicadas al caballo. La primera, "The Horse. Its significance in Art", en el Fogg Museum of Art, Harvard University. La segunda, "El caballo en el arte", en Madrid, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte. En ambos casos se publicaron sendos catálogos ilustrativos, con valiosa información de tipo general y con detalles de las obras expuestas. Debo la posesión de un ejemplar del catálogo español a la generosidad de Carmen Gómez Moreno. Sabía que era casi imposible consultar el catálogo en Londres.

2. *A la recherche de Marcel Proust*. París, Hachette, 1949. Pág. 97.

3. "The Riders". *Variation on a Time Theme. Collected Poems*. London, 1958, pág. 41.

4. *La realidad y el deseo*. México, 1950. Pág. 41.

5. *Homenaje*. Milán, 1967, pág. 67.

6. Dentro de la ingente bibliografía sobre el caballo, la sección puramente literaria —sólo en lengua inglesa— cuenta con estudios de interés tan especializado como el de Carleton Brown sobre *Shakespeare and the Horse* o el de H. G. Lancaster sobre *The Horse in French Plays of the Seventeenth Century*, o el más amplio de A. Lytton Sells, *Animal Poetry*. Pero falta —que yo sepa— un estudio detallado del caballo y de su simbolismo en la literatura europea contemporánea, particularmente en la poesía. Falta también otro libro de carácter más general que sustituya al meritorio, farragoso, a veces ingenuo y ya caducado trabajo de M. Oldfield Howey, *The Horse in Magic and Myth*. London, 1923.

En el caso concreto de Lorca, los artículos o alusiones que hasta ahora he visto (José Francisco Cirre, en *Cuadernos Americanos*, Arturo Berenguer Carisomo en *Las máscaras de Federico García Lorca*, Alfredo de la Guardia, Lydia Boscán, María Teresa Babín, etc.) comparten la creencia de que el caballo en la obra de Lorca tiene casi siempre un marcado valor funerario o de muerte. Coincidencia de-

bida no tanto a una limitada selección de los poemas como a concentrarse solamente en una de las muchas facetas del caballo como símbolo, precisamente la más utilizada por los románticos y postrománticos de toda Europa ("Noir chevalier masqué..."). Pero el caballo como símbolo de vitalidad, de vigor o instinto sexual tiene también viejísima ascendencia. Una leyenda local de Praga atribuye la fundación de la ciudad a la princesa Libussa; el día que esta princesa deseó contraer matrimonio soltó a su corcel favorito para que le trajera marido. ¿Y quién que haya visto el formidable caballo raptor de Goya podrá dudar del simbolismo erótico de ese bello y enfurecido animal? He anotado referencias a un artículo de Jorge Zalamea sobre este tema, pero lamento no haberlo podido localizar.

7. *Poeta en Nueva York*. (Con textos inéditos del autor). Editorial Lumen (sin fecha. Páginas sin enumerar).

8. Maestro en todas las ediciones de Aguilar. En la príncipe "a maestro"; tal vez sea "a maestro". La errata, si existe, no invalida el sentido que doy a esos versos.

9. Y en la del propio autor. En una entrevista con Ernesto Giménez Caballero, publicada en 1928, y después de decir que creía haber heredado de su padre la pasión, enumera con indudable orgullo y en graduación admirativa las virtudes de don Federico: "Mi padre, agricultor, hombre rico, emprendedor, buen caballista. (O. C., 1963).

10. Amós. VIII-13.

11. *Anthologie du Cante Flamenco*. Ducretet-Thompson. París, s. f.

12. Acto V. Escena IV.

13. Así estaba en el primer manuscrito y así se lo oí en las primeras lecturas de la obra.

14. "...Pudiste ser un relincho...", dirá el Maniquí de *Así que pasen cinco años*. También cabría recordar "... y el caballo relincha dentro de la catedral", al que ya nos hemos referido.

15. "Nada importa que el poema sea, como creo, anterior a la obra", había escrito en la primera edición de este libro. Poco después, André Belamich me comunicó que tanto Pura Ucelay, como Francisco García Lorca le dije-

ron que por parecer a Federico un poco abrupto el final del cuadro primero, "improvisó" rápidamente la canción de Perlimplín. Sin la menor dificultad, ciertamente. Por habérselo oído yo recitar a Lorca repetidas veces, sabía yo de memoria ese poemita años antes del estreno de la farsa erótica. Y recuerdo también que el segundo verso decía "que estoy herido", no "que está herido".

16. "...Federico nos cuenta un suceso extraño ocurrido en algún poblado y que lo tiene obsesionado. Quisiera escribir, inspirado en él, una obra. No nos dice si sería un drama teatral o, simplemente, una novela: "El caso de un muchacho que se enamoró de su jaca".

"Omito los detalles que nos da sobre esa pasión inconcebible porque, a pesar de que son más "surrealistas" que escandalosos, no son para escritos. Pero la tremenda historia relatada por Federico adquiere un colorido indescriptible. No sé cómo se las arregla para transformar un hecho monstruoso en una cosa bonita. Bujería de mago.

"No le perdemos palabra. Se pone en pie, actúa, alza las manos, introduce los dedos en su cabellera revuelta, deja caer los brazos, se aleja, regresa y se vuelve a sentar. ¡Está magnífico!

"El padre del zagal que se ha prendado de su jaquilla, estupefacto primero, luego se indigna, y, por último, enfurecido, vende el caballo —o la potranca— y el chiquillo, desesperado, se lanza en su busca durante días y noches por montes, campiñas y alquerías hasta dar con ella en una feria de Córdoba, lista para ser de nuevo vendida con otros jamelgos.

"El mancebo paga los duros que le piden y regresa con la jaquilla al familiar cortijo. Y, una vez allí, se esfuerza por explicarle a su padre los motivos que le inducen a amarla tanto.

"Es mi novia y como tal la quiero —le dice.

"Pero el viejo campesino, sulfurado y fuera de sí, sale en demanda de su carabina y de dos tiros derriba al pobre bicho.

"Ante tamaño crimen, el muchacho pierde el juicio y, exasperado, coge a su vez el hacha que se hallaba clavada en un leño y mata al autor de sus días". (Op. cit., págs. 90-1.)



GARCÍA LORCA Y LA CULTURA DE LA HOMOSEXUALIDAD

ÁNGEL SAHUQUILLO

Cuenta Marcelle Auclair que, poco después de la ejecución de Federico García Lorca, el diario de Huelva publicaba la noticia de la muerte haciendo alusión a la "dudosa" sexualidad del poeta (*Eufances et mort de García Lorca*, 1968, 417). Andrés Sorel ha recogido un testimonio de las horas de Lorca en el encierro. Habla Benet, falangista, barbero: —"Si, le torturaron, sobre todo en el culo; le llamaban maricón, y ahí le golpearon. Apenas sí podía andar". (Sorel. Yo, García Lorca, 1977, 203).

Sobre la ejecución, dice Marcelle Auclair que "J. T. se vante de l'avoir achevé d'une balle dans l'anus" (Auclair, ídem, 409). Este dato es corroborado por el doctor Luis de la Torre, que lo supo directamente de su padre, que había estudiado derecho con Trescastro:

"Trescastro le enseñó a mi padre la pistola con la que —repito por desagradables que sean sus palabras— dijo haberle dado a Lorca un tiro en el culo por maricón". (Sorel, ídem, 222).

Ian Gibson presenta una versión casi idéntica del suceso:

"Angel Saldaña (...) was sitting in the Bar Pasaje, familiarly known as "La Pajarera", when Trescastro swaggered in and exclaimed for everyone to hear: "We've just killed Federico García Lorca. We left him in a ditch and I fired two bullets into his arse for being a queer" (...) It seems that Juan

Luis Trescastro's implication in Lorca's death is beyond doubt". (Gibson, *The Death of Lorca*, 1974, 136).

Al morir José Bergamín, "El País" publicó una entrevista inédita basada en un documento grabado en la casa del poeta, emitido en parte por la radio. Sobre Lorca, dijo el fundador de "Cruz y raya":

"A Federico García Lorca lo mataron los señoritos de Granada por un doble motivo, porque era famoso y porque era homosexual, aunque lo fuera muy discretamente. Los *machitos* de Granada no lo admitían de ningún modo" ("El País", 4 septiembre, 1983).

No defendemos la tesis de que sólo hubiese una razón para matar a Lorca, y que ésta fuese su homosexualidad. Lo que sí nos parece evidente es que la homosexualidad del poeta no estuvo ausente de entre los motivos que empujaron a torturarlo y matarlo.

También es importante que dirijamos nuestra atención hacia los valores y el ambiente de una sociedad en la que es posible jactarse pública e impunemente de haber matado a alguien "por maricón". La identidad de quien dijo estas palabras era del dominio público, y no creemos que Trescastro hubiese nombrado la homosexualidad de Lorca como motivo o justificación de lo que dijo haber hecho si no hubiera estado seguro de que era un argumento de peso a la hora de decidir si alguien tiene o no tiene derecho a la vida, seguro quizás también del apoyo de la Justicia y del aplauso de gran parte de la sociedad en la que vivía.

NUEVA YORK Y LA CRISIS ÍNTIMA DE LORCA

En 1940 comienza a mencionarse en público la influencia de la homosexualidad de Lorca en su obra. Con motivo de la aparición de *Poeta en Nueva York*, informa Juan Larrea desde México:

"Federico García Lorca era víctima, cuando escribió este libro, de una torturadora crisis interior. Todo induce a creer que esa crisis se hallaba en gran parte determinada por su anomalía sexual. Es un inadaptado. No puede vivir complacido dentro de una sociedad que repele como tara afrentosa su anomalía congénita, ni perversa ni infame". ("Trece de Nieve", 1-2. Diciembre 1976).

La actitud abierta de Larrea es una excepción en la vida pública de aquellos años. Más generalizada es la tendencia a ocultar o destruir datos y documentos que eran incompatibles con la imagen de Lorca que deseaba la cultura establecida. Se quería recordar a un Lorca encantador, siempre alegre y sonriente. La secreta melancolía que aparecía en él algunas veces era el romántico secreto de España. Su sufrimiento oculto era el sufrimiento del pueblo andaluz.

La gran mayoría de críticos y amigos optan por un silencio total en todo lo referente a lo que originó la crisis del poeta. Arturo Barea publica en 1944 *Lorca, the poet and his people*. Según Daniel Eisenberg, que se basa en una carta inédita del autor, Barea "eliminó del libro toda referencia a la crisis íntima del poeta" (pág. 209).

Al hablar de la vena pagana del erotis-

mo español surge, sin embargo, la importancia de la homosexualidad:

"There runs a pagan streak through Spanish eroticism (...) It breaks forth in the man's delight in the body of a woman or another man" (pág. 47).

En su extensa introducción a la edición norteamericana de *Poeta en Nueva York*, Ángel del Río dice que los orígenes de la crisis de Lorca eran oscuros, pero añade: "At least for those who knew him superficially". El autor sabe lo bastante como para poder afirmar que los orígenes de dicha crisis están en relación con fibras delicadas de la personalidad de Lorca, y que es indispensable tenerlos en cuenta para poder comprender todo el significado de *Poeta en Nueva York*. Pero, ¿cómo puede el lector tener en cuenta los problemas personales de Lorca cuando no se le dice en qué consistían estos problemas? Años más tarde se le reprochará a Ángel del Río su silencio sobre el particular:

"Todavía hoy causa asombro leer el ensayo de un estudioso de la literatura española tan ilustre como Ángel del Río, que además fue amigo personal de Lorca, sobre *Poeta en Nueva York*, donde no se mencio-

na para nada el tema homosexual." (J. Alfaya, *El rostro oculto de Lorca*. "La Calle", n.º 132, 1980, 52).

Este silencio causa asombro si no se piensa en los riesgos que se corrían al hablar sobre el tema, como vamos a ver más adelante.

En 1955, J. M. Flys publica casi simultáneamente un artículo y un libro sobre Lorca. En el artículo se critica a quienes deforman la personalidad del poeta con propósitos "lejanos a cualquier intento de un enjuiciamiento objetivo de su herencia literaria" (*Poeta en Nueva York*. "Arbor", n.º 114, 1955, 247). En el libro, presentado como tesis, parece darse menos importancia a lo objetivo. Flys informa de que basa su estudio en el "análisis intuitivo" (*El lenguaje poético de F. G. L. Gredos*, 1955, 9). Según el artículo de Flys, "el poeta toma una posición anticívica" que "contradice totalmente la lógica de nuestra existencia" (ibid., 251). El autor no explica en qué consiste esta lógica. Parece pensar que está en relación con lo establecido, pero no se adentra en el tema. Pensamos, por nuestra parte, que en *Poeta en Nueva York*, que es el libro al que Flys se refiere, hay más

lógica de la que se quiere reconocer, lógica poética y humana.

REACCIÓN CONTRA LA HOMOSEXUALIDAD

En 1948 apareció el monumental estudio de Kinsey sobre la sexualidad de 4.000 americanos. Se descubría que un 4 % de los hombres blancos americanos eran exclusivamente homosexuales durante toda su vida. Más de la tercera parte de los entrevistados admitieron haber tenido experiencias homosexuales.

D. J. West recuerda la indignación que despertó el trabajo de Kinsey. Fue llamado pornográfico y moralmente subversivo. En Doncaster se dio orden de confiscar el segundo libro, que fue declarado obsceno. Según West, el punto de vista de la mayoría de los críticos fue expresado sucintamente por un médico, cuyo comentario fue que el mundo habría estado más limpio si Kinsey se hubiese contentado con estudiar sus ratas. (En otro lugar de este estudio se analiza la conexión de las ratas con la homosexualidad y la poesía de Lorca.)

Una de las primeras personas que habló con claridad de la homosexualidad

PRIMERA NOTICIA DE

JUANJO GUERENABARRENA

Cuando en el primer cuadro de *El público* entran cuatro caballos blancos y tocan sus trompetas, Federico García Lorca, a través del personaje del Director de Escena, lamenta su inevitable miedo: "Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro ¡Mi teatro será siempre al aire libre!". Sin embargo, el desarrollo de la obra viene a demostrar lo contrario. Lorca, no sin contradicciones, siempre con un pie puesto en el camino de regreso, llega hasta lo más profundo de su ser y se queda desnudo. Bajo la arena —que es lo mismo que decir bajo la última

máscara— sabemos la verdad completa y sabemos también que es una verdad dolorosa, porque luchar contra uno mismo es duro, pero es peor aún luchar contra todos, contra la ley y contra la moral establecida. Por eso, cuando el Director regresa de su viaje a través de la máscara, cuando vuelve al teatro "al aire libre" y se encuentra con el prestidigitador, afirma con palabras poéticas, que no surrealistas: "Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre".

¿Qué es lo que aparece detrás de la última máscara? ¿Qué cosa tan terrible oculta el hombre para verse obligado a vestirla con tan absurdos ropajes? Posiblemente la respuesta sea el hombre mismo, que no está hecho de leyes ni axiomas ni ideas ni principios, sino de latidos y cultura y miedo y una constante sensación de pecado. Cuando Lorca habla de un teatro de "acción social" se refería a esto, a quitar "las

barandas del puente". Cada uno tendrá que quitar algo distinto, seguramente; pero todos tienen algo que quitar. García Lorca no vivió una cotidianeidad sencilla. Su vida amorosa no pudo ser bien comprendida, como tampoco lo sería hoy, en 1986, por más que todos se esfuercen en fingir impavidez cuando contemplan pasmados que dos hombres (o dos mujeres o dos nadas) se besan, por ejemplo.

Para poder hablar de aquello que más le dolía, Federico se inventó una nueva formulación del teatro, "teatro bajo la arena", una nueva estructura capaz de conmover las dormidas conciencias de los espectadores de los años treinta. El teatro, desgraciadamente, no ha seguido ese camino. El interés que ha levantado el estreno mundial de *El público* explica que el nuevo público, el que entra (pero no entra) al final de la obra, todavía está por llegar.

Muchose ha discutido acerca de cuál es el tema principal de *El público*. Para unos es la homosexualidad, para la mayoría. Pero un análisis más profundo demues-

de Lorca fue Cipriano Rivas Cherif, amigo y colaborador de Lorca durante muchos años. El poeta lo nombra ya en 1923, en una carta a M. Fernández Almagro: "Léele el reparto (*de La zapatera prodigiosa*) a Cipriano (Rivas Cherif), el simpático y culto comediógrafo, y dile si quiere colaborar conmigo en otra cosa que estoy preparando, que ya le diré" (*Obras Completas*. Aguilar, 1977, 1128). Lorca subraya "simpático y culto", y continúa hablando de Rivas Cherif en cartas de años posteriores, de manera que Rivas aparece como alguien integrado a la vida y al quehacer diario de Lorca: "Dice Cipriano que me conviene muchísimo que vengas", le escribe Lorca al mismo Melchor Fernández en 1926 (*O. C.*, 1152).

El sentimiento de amistad y simpatía parece ser recíproco. Antonina Rodrigo ha dado a conocer una carta de Cipriano Rivas Cherif a García Lorca del 13 de febrero de 1927, que se encuentra en los archivos de la familia del poeta. En esta carta se menciona un romance "de los culos":

"Ven pronto. Voy a dar un recital de poesías moderrrrnas en la Residencia de Señoritas, y pienso añadir al repertorio dos pie-

zas tuyas, ya experimentadas por el éxito público: el romance de los *Camborios* y el de los *culos*. En honor a la verdad, te diré que en *tus obras* no puedo competir contigo, pero de todos modos las recito y me aplauden. —Salud y hasta pronto— Tuyo affmo."

CIPRI

(Rodrigo: *García Lorca en Cataluña*. Planeta. 1975, 85)

Rivas Cherif se refiere probablemente al poema "San Miguel", del *Romancero gitano*, donde se mencionan unos "culos grandes y ocultos" (*O. C.*, 411). (San Miguel y otros ambiguos arcángeles de Lorca y Gil-Albert serán estudiados en otro lugar).

Desde el exilio, Rivas Cherif escribió tres artículos donde se mencionaba la homosexualidad de Lorca en varios contextos. No se hizo esperar la reacción. El mismo año, F. Vázquez Ocaña publicó un libro diciendo que Rivas Cherif armó un "deplorable escándalo" con sus artículos, provocando "réplicas iracundas" (*García Lorca: Vida, cántico y muerte*. "Ruedo Ibérico. París, 1962, 349).

Rivas Cherif había contado las confidencias que Federico le hizo tras una de sus depresiones. Según cuenta el mismo

Vázquez Ocaña, Lorca estaba en una juerga con un amigo que, por lo visto, era muy especial para él, "su amigo el de "La Barraca". Este se había ido sin despedirse "con una gitana cualquiera" (*ibid.*, 1962, 348-9). Al día siguiente, Lorca no fue a los ensayos, y nadie sabía dónde estaba. Había desaparecido como si se lo hubiese tragado la tierra. Rivas Cherif, que era el director de la obra, buscó a Lorca por todas partes:

"Al cabo de varias horas de inquietud pudo dar con él en un cafetín perdido, donde, con la cabeza entre las manos, rumiaba una de sus extrañas penas". (*ibid.*, 1962, 349).

Hemos visto que Lorca y Rivas Cherif eran muy amigos, y no nos extraña que Lorca le confiase sus penas en las circunstancias descritas. Vázquez Ocaña dice, sin embargo, que las confidencias de Lorca son "dudosas e improbables". Su argumento principal es que Lorca no se ha confiado a otros, o que otros no han hablado de estas confidencias:

"¿Penas equívocas? ¿Penas de un sexo extraviado? Ninguna pena del hombre es en rigor nefanda cuando depende de su misterioso plasma biológico. Rivas Cherif,

UN ESTUDIO APASIONANTE

tra que no es así. Lo que hace Lorca es ilustrar una reflexión general sobre la verdad, sobre la verdadera identidad y sobre un teatro que debería remover a los espectadores en sus asientos. El medio, la anécdota que Lorca utiliza, predicando con el ejemplo, es el amor; y dentro del amor, el amor homosexual, como parte de una idea amorosa que se concreta en la formulación del "uno", esto es, del amor sin adjetivos ni leyes..., para demostrar que no se pueden poner puertas al campo. *El público* no es, pues, un panegírico de la homosexualidad, sino una presencia de la homosexualidad como una forma más del amor. Si se trataba de hacer un teatro que hablara de verdades profundas, Lorca no podía tratar otro ejemplo que no fuera su verdad profunda, sometida al juicio social dominante: la intolerancia.

En este cuadernillo que ahora ve la luz no puede ni debe faltar un tratamiento serio del tema de la homosexualidad. Ángel Sahuquillo, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Estocolmo, realiza a con-

tinuación un estudio de algunos aspectos de la homosexualidad en la obra de Federico García Lorca. El texto que reproducimos corresponde al capítulo primero de su tesis doctoral "Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad". (Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual), leída en Estocolmo el 23 de mayo de 1986, ante un tribunal presidido por Staffan Helmfrid. El trabajo de Sahuquillo consta de un prefacio y seis capítulos, a lo largo de los que estudia todas las implicaciones posibles de "la cultura homosexual" en la obra de Lorca. Antecedentes sociales, psicológicos y personales vienen, rigurosamente ordenados, a clarificar las conexiones siempre oscuras entre vida y obra. Los tres primeros capítulos de la tesis abordan temas generales, que incluyen una revisión del trayecto seguido por la crítica lorquiana y un estudio de los vínculos artísticos de Lorca con otros autores de características similares. Los tres capítulos finales se centran más concretamente en algunas obras del autor

granadino, fundamentalmente a partir de *Sueño*, *Macho cabrio*, *Bodas de sangre* y *Suicidio*.

Los textos seleccionados son sólo una pequeñísima parte del trabajo de Sahuquillo y como tal deben ser comprendidos, toda vez que la carencia de espacio nos impide reproducir su estudio con mayor amplitud. Hemos elegido el capítulo primero, apartado tercero, por creer que su contenido puede ser casi directamente aplicado a algunas zonas de *El público*. Por otro lado, el capítulo elegido es una buena muestra del espíritu con el que está realizado el trabajo: rigor científico y alejamiento de la más mínima posibilidad folclórica. Como dice el propio Sahuquillo en las páginas de conclusión de su tesis: "Nuestra ambición ha sido interpretar la obra de Lorca de forma que el impulso psíquico subyacente en la creatividad se hiciese visible. El objetivo era mostrar la relación del sentir lorquiano con las expresiones lingüísticas que utiliza el poeta y la forma estética que da a su obra. ■"

no obstante, reconocer el recato, la limpieza, la delicada y honesta urdidumbre de aquel espíritu que nunca enturbió su cántico con los gritos inconfesables de la carne, se ha jactado de que ese triste día de Federico lo honró éste con unas confidencias que tienen de dudosas e improbables lo que tienen de exclusivas. Ninguno de los amigos de Lorca que convivieron con él más estrechamente, como hermanos, y escribieron de su vida y pasiones, dijo jamás que el poeta les abriera su pecho para enseñarles una libido averiada". (Ibid., 349).

Obsérvese que no se niega que las penas de Lorca fuesen "equivocas" y estuviesen relacionadas con "un sexo extraviado". El autor reconoce que Lorca poseía "una sensibilidad anormal", aunque se apresura a añadir: "como la de todos los grandes poetas", para a continuación sugerir que esta "anormalidad" no era quizás tan "normal": "su pudor y su nobilísima naturaleza sellaban los labios" (ibid., 349).

Es evidente que el escritor no se atreve a decir que Lorca no fuese homosexual. Es también evidente que le molesta que se hable del tema de la "libido averiada" de Lorca:

"Rivas Cherif, pretendiendo defender la memoria del poeta y, sobre todo, salirle al paso a la miserable versión de que la muerte de Federico se debía a una venganza de sujetos viciosos, se creyó obligado a explazar en el tema con tal engolosinamiento que hubiera llamado la atención de un psicoanalista". (Ibid., 349).

Vázquez Ocaña utiliza el argumento *ad hominem*. El término "engolosinamiento" tiene aquí la función de inducir al lector a pensar que Rivas Cherif sentía una afición desmesurada o enfermiza por el tema de la homosexualidad.

No es de extrañar que otros amigos de Lorca hayan preferido guardar silencio, ni que la crítica lorquiana evite mostrar el interés que es indispensable para cualquier investigación seria sobre Lorca y la homosexualidad. Según D. J. West, ni siquiera los psiquiatras parecen interesados en buscar medios para investigar sobre la homosexualidad. West piensa que el desagrado que inspiraba el tema y el miedo a comprometer la reputación mostrando "demasiado" interés tienen mucho que ver con esta negligencia (*Homosexuality*. "Pelican Books". Middlesex, 1963, 124).

Aunque haya mucha distancia entre los estudios de Kinsey y la investigación lorquiana, en lo referente al tema que aquí nos ocupa, las reacciones que provoca son muy similares.

CONTRA SCHONBERG Y OTROS "ADVENEZOS IRRESPONSABLES"

En 1956 aparece *Federico García Lorca. L'homme, l'oeuvre*, libro que sería reeditado diez años más tarde bajo el título *A la recherche de Lorca*, sin apenas ningún cambio. El autor del libro, Jean-Louis Schonberg, hace en él una interpretación homosexual de la obra de Lorca y también de gran parte de los hechos acaecidos en la vida del poeta. Tampoco ahora tardó la reacción. No había pasado un año cuando C. Marcilly escribió un artículo sobre Schonberg y su libro diciendo que, sin duda, es más fácil babear sobre los muertos que sobre los vivos, y que es por eso por lo que los caracoles se aficionan a los cementerios (*Eufin la verité sur Lorca*. "L. N. L.", n.º 140, 1957, 23). Una parte de la crítica de Marcilly se basa en algunas traducciones erróneas y libertades interpretativas de Schonberg, que unirían "tant d'impudence à tant de trahison" (ibid., 27).

En parecidos términos se expresa José Mora Guarnido un año más tarde. El título del capítulo de su libro *Federico García Lorca y su mundo* en el que se ocupa de Schonberg, "Los perros en el cementerio", da una idea aproximada del tono de su crítica. J. Mora Guarnido dice indirectamente que Schonberg es un perro, y directamente que es un entrometido "buscador de un escandaloso pretexto para hacerse notar en el mundo literario" (Losada. Buenos Aires, 1958, 216 y 236). El autor no niega que Lorca fuese homosexual. Concede que los hechos "acusen en Lorca la desgracia —no otra cosa que la desgracia— de una vital e irresistible tendencia a la inversión sexual" (ibid., 229). "Intencionadamente", Mora se había abstenido de aludir siquiera a la homosexualidad de Lorca, "no por ignorancia ni mucho menos", sino porque "ningún escritor español de conciencia justa (...) se había referido concreta y públicamente al aspecto al que aludo, no obstante bullir en las conversaciones privadas la referencia al mismo" (ibid., 216).

Pocos años después, José Luis Cano publicó una extensa biografía ilustrada de Lorca. La parte amorosa de la vida del poeta brilla allí por su ausencia. Cano llama "lamentable biografía" al libro de Schonberg, pero no presenta otros argumentos en contra que el de una fecha equivocada (Destino. Barcelona, 1962, 7).

Aún en 1965 se negaba la homosexualidad de Lorca:

"No hemos querido en lo más mínimo alimentar maliciosas suspicacias. Los persis-

tentes rumores que corren por ahí sobre la posible homosexualidad de Lorca parecen totalmente infundados. Igualmente arbitrario y carente de base es el libro de J. L. Schonberg, (...) donde se pretende demostrar la homosexualidad del escritor con argumentos absurdos". (Alberich, *El erotismo femenino en el teatro de F. G. L.* "El escritor y la crítica". Taurus. Madrid. 1965, 35).

También M. Auclair utiliza el argumento *ad hominem* al mencionar "l'obsession sexuelle" de Schonberg en su obra citada (pág. 429).

Juan Caballero ataca a las interpretaciones freudianas en general, y a Schonberg en particular. La interpretación freudiana del poema lorquiano "Son de negros en Cuba" es "absurda", según Caballero, y "hasta mueve a risa", llegando a "un extremo de máxima irresponsabilidad crítica". El análisis del citado poema, hecho por Schonberg, es un ejemplo de "la grotesca tendencia de ver en todo lo de Lorca una implicación homosexual", opina Caballero (*García Lorca y Cuba: algunas rectificaciones*. "García Lorca Review", Nueva York, 1978, 46, 48 y 49).

Como Marcilly, Luis Sáenz de la Calzada menciona unas "babas" que caen sobre Lorca. Habla más de babas que Marcilly, pero con menor precisión. Por las referencias a los urinarios y a las alcantarillas podemos adivinar que estas babas quizás tengan algo que ver con la homosexualidad de Lorca y con quienes la mencionan:

"A veces caen las babas, Federico, sin que nadie sea capaz de evitarlo (...) sobre todos los sitios del mundo pueden caer las babas de los hombres, pero es abyecto que caigan sobre los muertos (...).

Tal vez tenga que subsistir la abyección, que haber abyección y no sólo en las paredes oscuras de los urinarios, no sólo en las grietas grises de las alcantarillas o en el rumor sucio de las cloacas (...).

Hay babas espesas, mucilaginosas que tapan, tratan de tapar, hasta el recuerdo de la sangre; hay babas negras, inconsistentes". (...) (*La barraca*. Biblioteca Revista de Occidente, 1976, 181).

Sáenz continúa hablando de babas, pero quizá basta como muestra. En otro lugar estudiaremos la presencia de las cloacas en la obra de Lorca.

Miguel García Posada es un crítico lorquiano de reconocida categoría. La aparición de su *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"* fue saludada por Mauro Armiño con la rúbrica "Una interpretación modélica" en "El País" del 30 de mayo de 1982, p. 8. Con motivo de la publicación de los *Sonetos del amor os-*

Lorca en atuendo musulmán, en la Residencia de Estudiantes, curso 1924-1925.



curo, precedida e instigada por una edición pirata de los mismos, en el "ABC" del 17 de mayo de 1984 se renuevan una vez más los ataques contra Schonberg, esta vez con la firma de García Posada, que con su "monsieur" nos subraya los orígenes francófonos de Schonberg, orígenes que, parece ser, hay que tener en cuenta, no sabemos por qué:

"La consigna del lamentable monsieur Schonberg, un crítico de tercera fila, ha sido bien atendida, y una serie de advenedizos irresponsables se han lanzado sobre la obra y la memoria de Lorca. Han hecho daño, sobre todo porque han falseado datos, manipulado hechos y, lo que es peor, han inducido a lecturas e interpretaciones erróneas de la obra lorquiana". ("Un monumento al amor". "ABC" 17-3-1984, p. 34).

Debemos confesar nuestra ignorancia: no sabíamos que Schonberg había hecho escuela. Nos quedamos llenos de preguntas: ¿quiénes pueden ser estos "advenedizos irresponsables" que obedecen las órdenes de Schonberg? y ¿cuál será exactamente la consigna? García Posada parece pensar que hay necesidad de crear algún tipo de monopolio o control de los textos de Lorca y de su exégesis. Un "concepto" como "amor oscuro" "no puede dejarse en manos de exégetas fraudulentos", afirma (ibid., 34). Si los profesionales de la crítica se expresan en estos términos, ¿qué no podrá esperarse de los legos? Algunas muestras pueden ser encontradas en las entrevistas recogidas por Eulalia-Dolores de la Higuera en un libro de ambiguo título, *Mujeres en la vida de García Lorca* (Nacional, Granada, 1980), por ejemplo en la mantenida con Cristina Gómez Contreras:

"Mucho se ha escrito sobre Federico. Y mucho más se ha inventado y mentido también. Nosotros, en vida de él, nunca oímos nada que pudiera manchar su persona. Y mucho menos de que fuera un invertido. Nunca se habló de tal cosa. Entonces, el serlo era un baldón de los más grandes para un hombre y una familia. Y nunca, ni mi marido ni mi cuñado (...) notaron nada anormal, ni comentaron en su vida nada. Y de haber habido algo raro, ellos se hubieran dado cuenta en seguida y no hubieran permitido que Federico entrara en sus casas y que sus mujeres, sus hijos y familiares tuvieran relación con él. Estas son cosas de pura patraña, y poca y mala fantasía, que inventan los seres mezquinos, envidiosos y bajos" (p. 52).

Las palabras de esta señora son interesantes desde un punto de vista sociológico. Se describe una sociedad con una

ideología que hace que a los invertidos no se les abra la puerta, por muy famosos y muy amigos que sean (véase también el testimonio de Gibson citado más adelante). Las presiones psíquicas que Lorca sufrió sólo pueden ser imaginadas, pero ante la amenaza de esas puertas que tendían a cerrarse, ¿cómo no recordar la angustia que se expresa en "Infancia y muerte"?:

"Aquí sólo veo que ya me han cerrado la puerta. Me han cerrado la puerta". (...) (O. C., 97).

Es de interés observar los calificativos que se aplican a quienes se atreven a hablar de nuestro tema: "seres mezquinos, envidiosos y bajos". Higuera elige un poco mejor sus palabras, pero da a entender que ningún trabajo sobre la homosexualidad de Lorca será bien recibido, pues, según ella, "no es difícil deformar hechos y palabras, y hasta encontrar algún punto adverso y negro por donde zigzaguear y apoyar una oscura tesis" (ibid., 207). Su libro recoge también la opinión de M. Vicent, quien reconoce que Lorca tenía un problema sexual, pero afirma que "a nadie, si no es un técnico o un morboso, le interesa este drama" más que los estéticos (ibid., 17-18).

Mujeres en la vida de García Lorca presenta el testimonio o la opinión de muchas mujeres sobre el poeta. La tesis central del libro podría ser resumida con las palabras de María del Carmen Prados:

"Como dije en un principio, y lo ratifico mil veces, era un hombre total a mis ojos de mujer (...). Un hombre total y normal (...); no hubo nunca indicios de anormalidad por su parte". (Ibid., 181).

En el libro falta lo principal: la vivencia del propio Lorca. El poeta ha hecho explícito lo que opinaba sobre las mujeres de su época y la sexualidad, pero la autora del libro se guarda muy bien de decir nada al respecto. Presentemos, pues, aquí, el parecer de Lorca, según lo expresa en su "Elegía a María Blanchard":

"Quien ha vivido como yo, y en aquella época, en una ciudad tan bárbara bajo el punto de vista social como Granada, cree que las mujeres o son imposibles o son tontas. Un miedo frenético a lo sexual y un terror al "qué dirán", convertían a las muchachas en autómatas paseantes". (O. C., 1093).

Creemos que puede llegarse a la conclusión de que investigar o hablar sobre la importancia de la homosexualidad en la vida y en la obra de Lorca son actividades que hacen que se corran ciertos

riesgos. Abierta o veladamente, el investigador puede ser acusado de ser un morboso, un obseso sexual, un ser mezquino, envidioso y bajo, de poca y mala fantasía, un irresponsable, un advenedizo, un exegeta fraudulento, un baboso de los cementerios, un payaso absurdo, un caso clínico, un perro, un entrometido, una rata o habitante de cloacas y urinarios, etc.

OBSTÁCULOS PARA LA INVESTIGACIÓN

En su tesis doctoral de 1967, la eximia M. Laffranque resumía la situación ante la que se encontraba el investigador de los aspectos menos ortodoxos de Lorca. Como ejemplos de obstáculos materiales y morales se nombraba la negligencia, el miedo o el egoísmo de quienes detenían la publicación de los inéditos de Lorca, la imposibilidad de tener acceso a algunas fuentes y también las reticencias de los propios investigadores (*Les idées esthétiques de F.G.L. Centre de Recherches Hispaniques. Paris, 1967, 9*).

Josette Blanquat parece renunciar de antemano a cualquier intento de llegar a comprender los resortes íntimos de la poesía de Lorca. A la autora le parece vano e impertinente que se busque la llave en los sucesos de una vida sentimental que siempre nos será extraña, según sostiene (*La lune manichéenne dans la Mythologie du Romancero Gitano. Revue de Littérature Comparée. Tours. Francia, 1964, 389*).

Por su parte, M. Auclair rehusa anotar los datos relativos a los amores homosexuales de Lorca, a pesar de haber recibido información sobre sus "aventuras" y los nombres de los implicados en ellas (obra citada, 104). A la vista de esta actitud, hemos de recordar las palabras de R. Jakobson, que afirma que hay que rechazar formalmente la manera de proceder de quienes reemplazan la biografía de un poeta por un relato oficial, cortado como una colección de trozos escogidos.

Según decía Emilia de Zuleta en 1971 al hablar de Lorca en *Cinco poetas españoles*, a pesar de la masa inmensa de bibliografía lorquiana, los primeros ensayos de Ángel del Río y de Guillermo de Torre "siguen conservando la primacía como enfoques interpretativos de conjunto" (Gredos. Madrid, 1971, 168-9). Del primero ya hemos hablado; del segundo puede igualmente decirse que en su enfoque interpretativo la homosexualidad no es mencionada. Al referirse a André Gide, Guillermo de Torre es menos cauto: muestra a las claras cuál es su ideología, calificando a la homosexualidad

de "aberración" que "algunos" disfrazaban de helenismo (*Tres retratos de Rubén Darío*. Papeles de Son Avmadans. 137-138, 1967, 140). Difícil es saber si en ese "algunos" hay o no alusión a Lorca, pero es poco probable que a Torre le haya pasado desapercibida la presencia de Grecia en la obra de nuestro poeta.

Complica la labor de investigación el que se hayan ocultado y destruido numerosos documentos. D. M. Loynaz rompió y tiró a la papelera uno de los manuscritos de *El público*, porque la obra le había parecido absurda y escandalosa (Auclair, obra citada, 455). Philip Cummings se deshizo de un manuscrito de 53 páginas porque, según él, "tanto por Federico como por todos los que le quisimos, era preferible que todo se destruyese". Lo único que se nos deja saber es que el manuscrito de Lorca era:

"Una amarga denuncia de personas que estaban intentando destruirle, destruir su poesía e impedir que se hiciera famoso. Atacaba de una manera más o menos confusa a personas en las que había depositado su confianza y que no la habían merecido. Tengo la impresión de que se sentía física y emocionalmente traicionado." (Carta de Cummings a Eisenberg, ambas citas en Eisenberg, *Poeta en Nueva York*. Ariel. Barcelona, 1976, 181).

No dudamos de la buena intención de Cummings al destruir el manuscrito, pero al proceder así se sacrifica también la verdad. Se continúa construyendo una biografía de trozos escogidos, como decía Jakobson. Sobre los "extractos cuidadosamente seleccionados (y, a veces, reelaborados)" del diario de Morla Lynch. *En España con Federico García Lorca*, véase la biografía de Gibson (1985, 605).

Desaparecido o destruido, el manuscrito de *La bola negra* presentaba sin rodeos el problema de la represión social que persigue a los homosexuales en todos los dominios de la vida (Laffranque, obra citada, 308). Desaparecido o destruido, el manuscrito de *La destrucción de Sodoma* trataba igualmente del tema de la homosexualidad (Sáenz de la Calzada, obra citada, 156-7).

En "*Poeta en Nueva York*". *Historia y problemas de un texto de Lorca*, Daniel Eisenberg nombra diferentes manuscritos, cartas y documentos destruidos o escondidos. El autor afirma que "Rafael Martínez Nadal tiene una gran cantidad de cartas de Lorca, que no se publicarán mientras viva" (pág. 184). Otras cartas que atañen a Lorca se publican censuradas (véase, por ejemplo, Biografía de Gibson, pág. 570 y 605, y también Rojas, *El mundo mítico y mágico de Salvador*

Dalí. Plaza & Janés. Barcelona, 1985, 234).

LA CRÍTICA LORQUIANA ANTE UNA NUEVA SITUACIÓN HISTÓRICA

En 1966 aparece en Minnesota una tesis doctoral donde se habla abiertamente de la homosexualidad de Lorca: *Erotic Frustration and its Causes in the Drama of Federico García Lorca*. Según el autor, D. G. Shamblin, Lorca no podía satisfacer sus necesidades sexuales con las mujeres, y con los hombres no era posible hacerlo sin el consecuente rechazo de la sociedad. Shamblin piensa que Lorca trasladó su desajuste a sus obras, dándoles parecidas frustraciones a las protagonistas de sus dramas (11 y 46). El autor se pregunta qué factores pudieron contribuir a que Lorca se convirtiera en homosexual, y presenta varias teorías (ibid., 10-11). En su artículo "El teatro surrealista español", Sheklin habla de los homosexuales que aparecen en *El público*, y de la "mujer lasciva" que da la alarma cuando descubre que dos hombres están haciendo los papeles de Romeo y Julieta:

"Es esta escena amorosa y el descubrimiento de su índole homosexual lo que causa un escándalo y una revolución en el teatro. El público pide la muerte del Director de Escena y de los actores —pero sólo después de repetir la escena—. Este comentario sobre la curiosidad repugnante del público, que se deleita en lo mismo que condena, está intensificado cuando se revela que el público ha matado también a la actriz que iba a hacer el papel de Julieta, "por curiosidad, para ver lo que tenía dentro." ("Revista Hispánica Moderna". Columbia University. Nueva York, 1967, 318).

Hasta entonces sólo habían visto la luz dos escenas de *El público*. En 1970 Rafael Martínez Nadal se decide por fin a dar a conocer el manuscrito de esta obra que Lorca le había confiado. Sin embargo, antes de publicarlo escribe un estudio sobre la obra y sus temas: *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Lorca*. El libro se publica en Inglaterra, pero no en España. La primera edición de la versión depurada de *El público* no aparecerá hasta 1978. Analiza Nadal la obra con una actitud algo ambigua: reconoce la vigencia del tema de la homosexualidad de Lorca, pero intenta paliarlo al mismo tiempo diciendo que "Lorca busca el amor en todas sus formas" (pág. 176).

En su crítica del libro de Martínez Nadal, F. Umbral afirma:

"El tema de la homosexualidad es clave para entender casi toda la obra lorquiana en verso y prosa. Convengamos con Martínez Nadal en que los estudiosos y biógrafos, hasta ahora, al evitar pudendamente esta clave lorquiana, se han vedado toda posibilidad de entendimiento total de una de las creaciones más singulares de la literatura española." ("Revista de Occidente", tomo 32, 1971, 221).

El autor nombra también la ambigua actitud de Martínez Nadal:

"Después de admitir la temática homosexual en Lorca, parece arrepentido de esta osadía para con el amigo, y en la segunda parte de su libro trata de probarnos, por ejemplo, que Lorca nunca utilizó "Albertines". Es decir, que no disfrazó a los hombres de mujeres, en su teatro o en sus poemas. Y elogia Martínez Nadal la honestidad del poeta al no hacerlo así. Cuestión enojosa sería entrar ahora en si García Lorca practicó o no esta suerte de travestismo literario. Lo que no se entiende bien es cómo Martínez Nadal puede hablar aquí de honestidad. Al poeta le es lícito ese juego y le son lícitos muchos otros (...). Rafael Martínez Nadal está escribiendo desde unas posiciones morales estáticas, desde un convencionalismo ético inmovilista o, cuando menos, regresivo. En todo caso, está aplicando juicios morales a la obra maravillosamente amoral de Federico García Lorca." (ibid., 225 y 226).

En *The death of Lorca*, Ian Gibson afirma que, desde mucho antes de su muerte, Lorca era considerado homosexual en Granada. En una ciudad que se señalaba por su aversión hacia formas de sexualidad poco convencionales, esto fue un desastre para el poeta. Comprendemos que las puertas se fueron cerrando para Lorca. Muchas personas se distanciaron de él. Miguel Cerón, que solía recibir a Lorca, le cerró su puerta cuando se dio cuenta de que la gente comenzaba a hablar (Gibson, obra citada, 25-26).

Durante la década de los setenta van apareciendo algunos libros y artículos que se ocupan de nuestro tema, pero que generalmente lo hacen de una manera muy marginal. *Eros y Lorca* es, según su autor, Carlos Feal Deibe, "el primer intento de aplicación sistemática del psicoanálisis freudiano a la elucidación de la obra de Lorca" (1).

R. C. Allen opina que se ha prestado demasiada atención a la actitud personal y ambigua de Lorca hacia la sexualidad (*The symbolic world of F.G.L.* Univer. Nuevo México, 1972, 92). No sabemos cuánto es "too much" para Allen. El autor no entra en detalles acerca de cómo,

cuándo y dónde se han cometido los excesos. En otra obra aparecida dos años más tarde, Allen observa el androginismo de la luna lorquiana de *Bodas de sangre*, y nos recuerda la fragmentación del andrógino primordial mencionado por Platón (*Psyche and symbol in the theater of F.G.L. Univer. Texas, 1974, 199-203*).

S. Byrd ha señalado la sutil renuncia a la heterosexualidad del joven de *Así que pasen cinco años*. Sobre *La destrucción de Sodoma*, Byrd dice que Sáenz de la Calzada recuerda aún muchos detalles de la desaparecida obra: por ejemplo, que se iba creando constantemente la impresión de que los ángeles eran homosexuales:

"Lorca himself later said to Martínez Nadal, "What a magnificent thesis! Jehovah destroys the city for the sin of Sodom and the result is incest. What a lesson against the injustice of judgment, and with the two sins, what a manifestation of the power of sex" ("Panerotism: a progressive concept in the final trilogy of García Lorca." (Byrd 1975, 56).

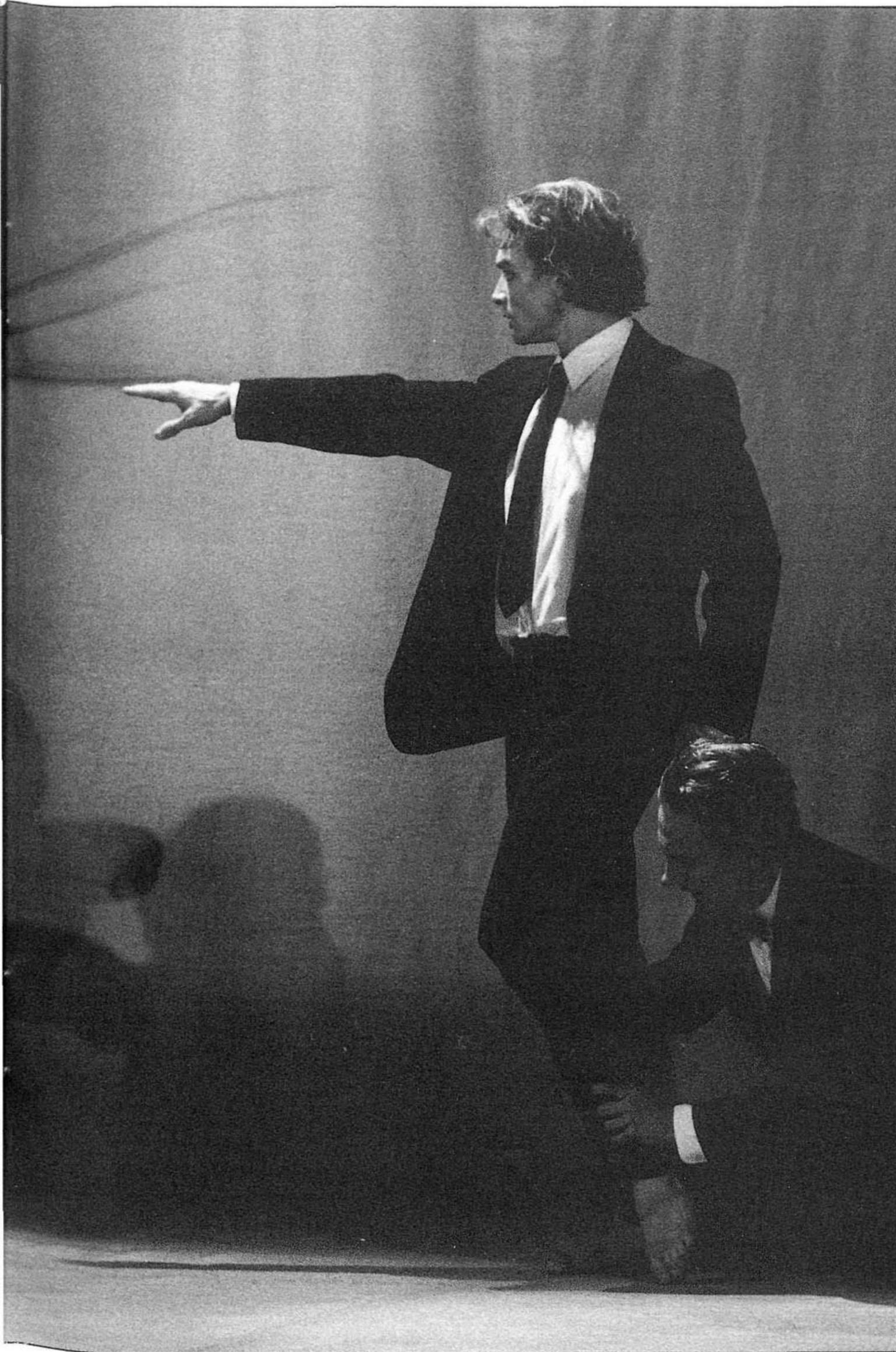
Moraima de Semprún Donahue se ha ocupado de nuestro tema en varios artículos. Afirma que en "Romance sonámbulo", "se trata de llevar a cabo una acción homosexual, o se quiere indicar una acción visual de la misma índole" (*Nuevos indicios en la interpretación de R. S. "Cuadernos Americanos". México, 1974, 259*). En su análisis del poema "Nacimiento de Cristo", la autora interpreta el llanto del niño como un anuncio de "lo que sufrirá por la posible desviación sexual" (*Cristo en Lorca. "Explicación de Textos Literarios", n.º 4. Sacramento, California, 1975, 29*). Semprún ha publicado un librito con un estudio de las narraciones cortas de Lorca, donde se defiende la tesis de que es difícil la interpretación sin acudir al amor oscuro, es decir, al tema de la homosexualidad (*Un franco enfoque. Hispam. Barcelona, 1975, 10*).

LA CRÍTICA DESDE 1975 HASTA 1985

Ya hemos comentado la ambigüedad que puede observarse en el libro de Rodrigo sobre Lorca y Dalí. Hay otro detalle que nos ha llamado la atención. En *García Lorca en Cataluña*, la autora publicó en 1975 una carta de Dalí a Lorca, cuyo texto aparecería en *Lorca-Dalí* (1981), con un pequeño cambio. Mientras que en 1975 se lee "los pelitos de los orejones del jinete" (p. 263), en 1981, el texto reza "los pelitos de los *cojones* del jinete" (p. 232). Una palabra subrayada en el original suele ser de especial interés. ¿Se censuró la carta en 1975? Rodri-

Una escena de "El público" por el Gran Ballet de Ginebra. (Foto: Miguel Zavala).





go no hace ningún comentario que aclare cómo se produjo el cambio en el texto. El "error" puede interpretarse de diferentes formas, pero hace pensar si no habrá habido más "errores" en lo publicado por Rodrigo o por otros.

En 1975 aparece una obra de Francisco Umbral con el sugerente título de *Lorca, poeta maldito*. En el capítulo "Los homosexuales", el autor hace un ligero análisis de "Oda a Walt Whitman", que es acompañado de algunas reflexiones. Parte de la obra había aparecido como artículo en 1968. También en 1975, Daniel Eisenberg publica un libro sobre *Poeta en Nueva York*, que contiene información que nos atañe. Hubo muchas dificultades para conseguir algunos datos: "ha habido que arrancarlos a determinadas personas que se resistían a que se conocieran ciertos hechos" (Eisenberg, obra citada, 9). Sobre la homosexualidad en *Poeta en Nueva York*, Eisenberg sostiene que:

"El tema del amor en *Poeta*, tan raras veces analizado, es, de una manera más concreta, el tema del amor homosexual (...). En *Poeta* hay muy pocas mujeres, solamente "niñas", y la única que aparece de un modo que no sea incidental es la repugnante "mujer gorda" de "Paisaje de la multitud que vomita" (...). Hay, en cambio, muchos hombres, muchas imágenes fálicas." (Ibid., 218).

En 1977, Raúl Andrade utiliza el nombre de García Lorca para hacer una "alegoría de la España yacente" de 77 páginas. Lorca es colocado en la luna, "porque la luna es el paraíso gitano", mientras que los homosexuales son colocados al lado de Francisco Franco, en "El infierno del gitano malo (...)" que aguarda al Caudillo con sus cortejos de ducales arpías ecuestres, de condesitos, chulos, homosexuales y baldados, de generales bebedores de pus (...)" (*El perfil de la quimera*. Quito, 1977, 26). Las palabras de Andrade merecerían quizás el silencio si no fuese porque vienen de una persona que tiene la posibilidad de influir en todo el mundo latino. Raúl Andrade escribe en el diario *El Comercio* (columna "Claraboya"), redacta *ALA* (N.Y.) y colabora en unos treinta diarios según se dice en la presentación de su libro.

El secreto y las medias palabras parecen ser aún de rigor en 1977 entre muchas personas que conocieron al poeta. Mildred Adams nombra la infelicidad de Lorca, y los recuerdos que perseguían y atormentaban al poeta a causa de razones que deben ser adivinadas más bien que hechas explícitas, según afirma (G.

L.: *Playwright and poet*. George Brazillier. Nueva York, 1977, 104).

M. L. Welles señala la incomprensión, e incluso hostilidad, que Lorca encontró al leer *El público* en público. *El público* y *Así que pasen cinco años* son obras que están unidas en lo que respecta al tratamiento del amor homosexual. En ambas hay parecidos obstáculos cara a la realización psíquica:

"The sexual taboos and prevailing social mores of "el público" which coerce the conscious mind into deviating from its instinctive reality." ("Romance Notes", vol. XVII, 1976, 137 y 143-4).

S. M. Greenfield reconoce que la visión hostil que tiene Lorca de la sociedad es bastante persistente, pero no aventura ninguna teoría que explique a qué puede deberse ("Journal of Spanish Studies". Kansas, 1977, 35).

Las afinidades entre Lorca y Whitman han sido señaladas en varios trabajos. R. Bordier prefiere no hablar de ciertos "gustos", que, según él, les han sido "prestados" a Whitman y Lorca. Laubenthal, por el contrario, nombra la homosexualidad de ambos poetas, y no condena los estudios de Schonberg, aunque dicho autor quizás se ocupara del tema de la naturaleza homosexual de la poesía de Lorca con excesiva franqueza. En su tesis, Laubenthal presenta *Poeta en Nueva York* y *Leaves of Grass* como un viaje psicológico de Lorca y Whitman. Afirma que, a través de un examen de la naturaleza libidinosa del poder artístico, se puede ver el elemento homosexual de la poesía de Lorca y de Whitman en perspectiva.

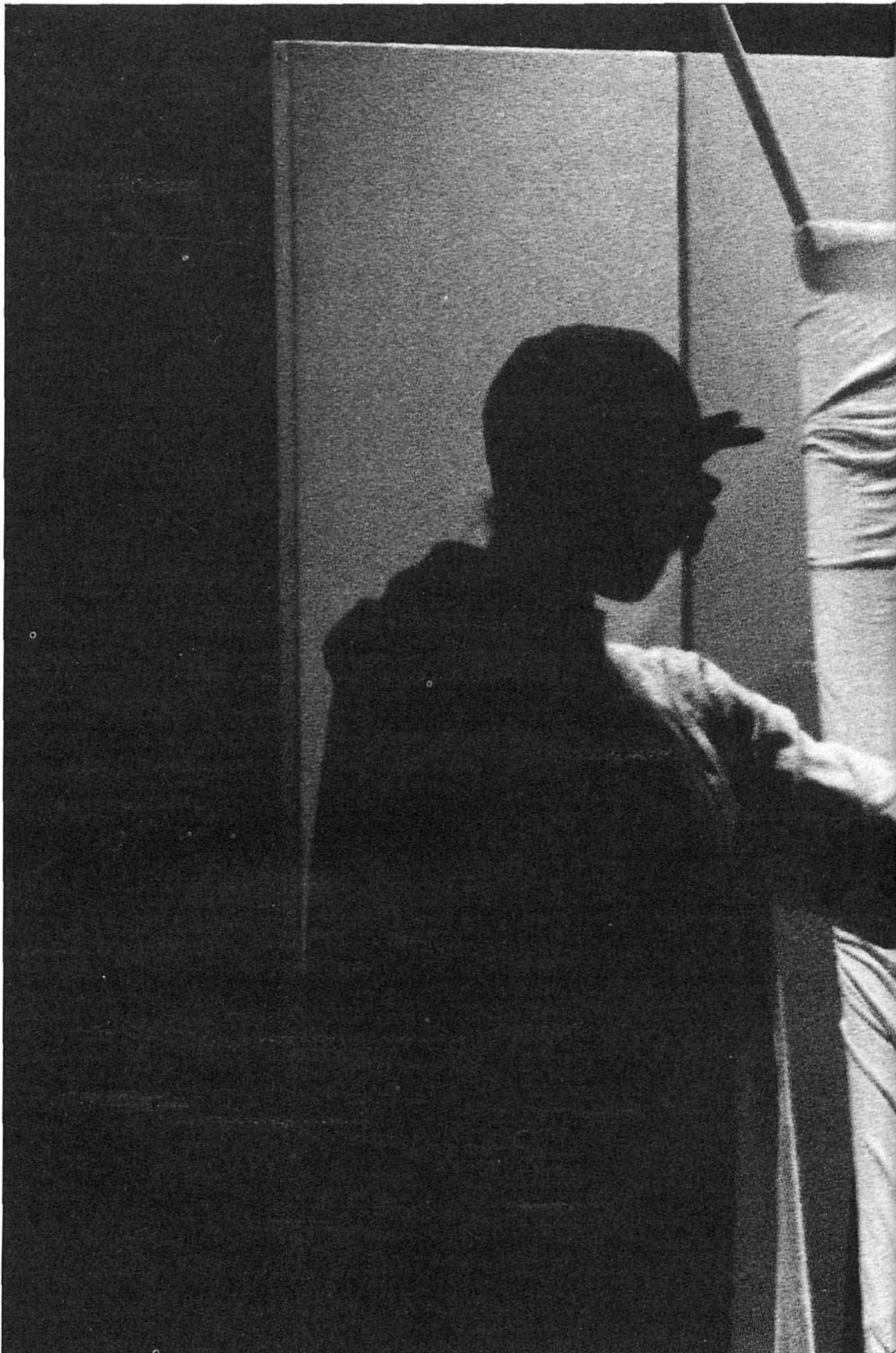
En "The Butterflies in Walt Whitman's Beard: Lorca's Naming of Whitman", Gari Laguardia se ocupa sobre todo del simbolismo homosexual de las mariposas:

"The phonetic relationship between *mariposa* and *marica*. This phonetic association in Spanish also carries over into the conceptual sphere, that is, a person categorized as a *mariposa* frequently connotes a *marica*." (pág. 546).

D. Harris pone la imagen de los "muchachos heridos" de "Panorama ciego de Nueva York" en conexión con la homosexualidad de Lorca. J. Ortega, por su parte, asegura que la represión que aparece en *Poeta en Nueva York* es social, sexual y mental.

En Lorca, dice C. Ramos, "cierta preocupación exacerbada, desajuste o insatisfacción del instinto erótico-genésico debe haber condicionado las preferencias temáticas, actitudes y situaciones extremas recurrentes en su obra". El crí-

Agonia del Desnudo Rojo, en el montaje de Oscar Araiz. (Foto: Miguel Zavala).





tico considera, sin embargo, todos estos aspectos como irrelevantes:

"Lo de importancia aquí es la meta alcanzada (...). Que el poeta haya hecho trofeo de su dolor y literatura crítica de su secreto es irrelevante. Todo eso pertenece a su laboratorio escondido." (*Hacia una revisión del texto lorquiano*. "Rev. de Literatura", tomo XLII, n.º 83, 1980, 150).

De opinión radicalmente opuesta es J. Alfaya: "El muro de pudibundez española se alzó sobre un aspecto de la vida de Lorca que es sencillamente central y sin el cual no se explica una gran parte de su obra, que seguirá siendo una maraña inextricable para el estudioso que no tenga en cuenta ese dato" (la homosexualidad de Lorca). Alfaya incluye en su artículo una larga cita de Blanco Amor, "porque pocos hombres de su generación tuvieron tanto acceso a la intimidad de Lorca, como Eduardo Blanco Amor". Éste último comenta un artículo que escribió para "El País":

"Con la estúpida autocensura, que uno se impone al tratar ciertos aspectos, allí, sin embargo, dejé entrever mi fundamental persuasión de que no se entiende nada de la obra de Federico (...) sin penetrar en el problema de la homosexualidad (...). Federico era así en su relación total." (Alfaya, artículo citado, 53).

Dicho artículo apareció en "El País" el 1 de octubre de 1978. Llevaba el título de "Federico, otra vez; la misma vez". Blanco Amor parece hacer alusión al contenido de la carta de G. de Torre al mencionar "la demencia patriótica de los salvadores de la cultura occidental", aunque se refiera a la muerte de Lorca, y no a los intentos de detener la publicación de sus obras. El autor denuncia también:

"Las broncas nominaciones populacheras, asumidas *ad hoc* por el hablante culto y, en fin, la ley escrita o no, que demora el 'problema' confinándolo en el vilipendio diferencial o en la cómoda burlería."

Tampoco Blanco Amor se vio libre de "la cómoda burlería". Según un informante de Orense, que nos pide no digamos su nombre, era llamado "Blanca-Flor" a sus espaldas en el mismo comercio donde se proveía de libros.

Al morir en 1976 Francisco García Lorca, hermano de Federico, su viuda, Laura de los Ríos, decidió editar un libro sobre nuestro poeta, que el marido había dejado casi terminado. Lo hizo con ayuda de Mario Hernández. En el libro, aparecido en 1980, Francisco García Lorca guarda su acostumbrado silencio sobre la importancia de la homosexualidad en la vida y en la obra de Federico. Comen-

ta todas las obras conocidas de su hermano, a excepción de *El público*. Hernández trata de justificar la ausencia diciendo que fue debida a la tardía publicación de dicha obra. El argumento sería válido si no se hubiesen conocido dos importantes escenas desde hace mucho tiempo. Se sabe, además, que el resto no se publicó antes debido precisamente a las presiones de la familia Lorca. Martínez Nadal no había podido contar con la debida autorización (Eisenberg, Ariel. Barcelona, 187). Según Gibson, para Francisco García Lorca el tema de la homosexualidad de Federico era "estrictamente tabú" y fue motivo de "cierto distanciamiento entre los hermanos" (obra citada, 153 y 632).

En "La poesía erótica del primer Lorca", J. Velasco nombra la homosexualidad en la obra de Lorca sólo para tratar de quitarle importancia. Subraya "el interés del poeta por la mujer (...) Que no por el hombre", y aconseja que se deje de lado la homosexualidad lorquiana, porque, según él, "no hay más remedio que aceptar la evidencia: los seres en los que el poeta deposita los atractivos eróticos más poderosos son mujeres" (Montpellier, 1980, 446).

Gregorio Salvador se muestra escandalizado porque J. M. Aguirre habló de homosexualidad al interpretar "Romance sonámbulo", y afirmó que los críticos habían renunciado a hundirse de verdad en el mundo emocional expresado en la obra lorquiana:

"Que semejantes aseveraciones, que una lectura tan absolutamente gratuita de un texto que no ofrece en sí ni el más mínimo asidero para tan descabellada interpretación puedan hacerse, sólo es explicable desde un hecho paradójico, generalmente ignorado, sobre el que me parece conveniente llamar la atención: la existencia en el ancho mundo de infinidad de profesores de literatura a los cuales la literatura no les interesa en absoluto, no les gusta, no la entienden, les tiene por completo sin cuidado (...)" (G. Salvador, *Glosas al Romance Sonámbulo*. Univ. Granada, 1980, 28).

Parece bastante claro que, aún en los años ochenta, algunos críticos están decididos a continuar ignorando el tema de la homosexualidad y a seguir atacando a quienes se ocupan de él.

Carlos Rojas se siente pesimista acerca de las posibilidades de investigar con resultados en nuestro tema:

"Está lejano el día en que en este corral de la Pacheca pueda tratarse la homosexualidad de un pintor o de un escritor, con el respeto y la hondura crítica de Freud al referirse a Leonardo, o de George Painter

al enfrentarse con Marcel Proust." ("El País", 1 de agosto, 1981, 7).

Aunque no falten del todo motivos para ese pesimismo, algunos autores han comenzado ya a asimilar lo que llamábamos un cambio de paradigma. José Ortega sostiene que:

"Lorca, como cualquier español desde los Reyes Católicos a nuestros días, vive la represión internalizada del superego o moral social que ha estigmatizado y difamado lo homosexual (...). Esta patología social altera la manifestación de toda actividad sexual, especialmente la de carácter homosexual, y explica, parcialmente, la explosión erótica en la obra de Lorca como aspiración al amor libre de toda traba." ("Nueva Estafeta", 1982, 87).

En 1984, A. Rodrigo publica un nuevo libro: *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz. Federico García Lorca*. La Granada de primeros de siglo es descrita con todo lujo de detalles, y los amores (heterosexuales) de Manuel Ángeles son referidos con simpatía evidente. Los amores de Lorca no aparecen documentados (200-201).

Parece que se da un paso atrás y otro hacia adelante en lo relativo a lo que aquí nos ocupa.

Con motivo de la entrega de los tres primeros volúmenes de su biografía lorquiana, Gibson fue entrevistado en "El País". Según J. Cruz, que hizo la entrevista, la biografía "se abre dando estado de normalidad a la homosexualidad de Lorca". Gibson comenta:

"Desde hace mucho tiempo, los lorquistas españoles se han negado a hablar de este aspecto del poeta, huyendo de él (en público, claro) como si se tratara de decir algo terrible, algo criminal."

Al final de la introducción de su biografía, Gibson comenta unas palabras de Eduardo Blanco Amor ("amigo de Lorca y, como él, homosexual"), palabras que el biógrafo ha tenido presentes durante la larga redacción de su libro:

"Algún día habrá que rescatar a Federico García Lorca de las veladuras que enturbian su genio y dejan inexplicables la raíz y floración de su vida-obra. Quienes les hemos conocido y, por conocido, amado, no podemos dejarnos morir llevándonos dentro la pudrición de esta complicidad; de un silencio que, juzgarán cobardía quienes vengan en tiempos de mayor naturalidad y más desasida inteligencia para entender y juzgar a sus semejantes, semejantes en más de un sentido." (Gibson, obra citada, 1985, 22).

RESUMEN Y CONCLUSIONES

Hemos visto que, al ser manipulada y dirigida hacia ciertas prioridades, "la cultura", "nuestra cultura", es muchas veces, implícitamente, la cultura de los heterosexuales o cultura heterosexual (2). Esta situación es presentada como "natural", siendo, de hecho, una construcción ideológica: la construcción social de la realidad, que dirían Berger y Luckmann.

Obligando a los homosexuales a ocultarse, "nuestra cultura" conforma el estilo y los temas de su cultura: mundo de silencios, de lenguajes secretos, de alusiones veladas, etc. Después, la "ciencia" de "nuestra cultura" pone en tela de juicio la existencia, la relevancia o la pertinencia de lo que ha sido condenado a vivir en las sombras. Su lógica es intachable: lo oscuro no se ve con claridad. Sin embargo, como Cernuda señala en *Apolo logía pro vita sua*, de la "cueva oscura",

"surgen dolientes esas sombras postreras;
Las sombras de la gente de mi sangre,
Clamando identidad. (...)" (pág. 309).

La crítica lorquiana es parte de la cultura establecida, y asume, muchas veces, sus valores y puntos de vista. La pauta más generalizada ha sido abstenerse de declarar abiertamente bajo qué ideología se enfoca un estudio. El trabajo da así la impresión de ser objetivo, y, en nombre de esta pseudoobjetividad, algunos "científicos" han atacado y atacan a los críticos que ven "fantasmas" o cosas que, según se sostiene, no están en los textos.

Últimamente, sin embargo, parece que se vislumbra un cambio en la cultura mundial. Algunos lorquistas de renombre reconocen ya públicamente la importancia de la homosexualidad para el estudio de la obra de Lorca. Nos encontramos, pues, en los comienzos de un nuevo paradigma.

"LA OTRA MITAD"

En 1930 Fernando de los Ríos fue llevado a ver a los detenidos por homosexualidad. Algunos de los "mariquitas" iban vestidos de mujer. Don Fernando estaba tan asombrado que apenas creía lo que veían sus ojos. M. Auclair cuenta el suceso para que comprendamos que no es extraño que Lorca tuviera una crisis nerviosa al saber que Soriano Lapresa, muy conocido en Granada, le había acusado públicamente de ser un invertido (obra citada, pág. 101).

Según el mito que cuenta Platón (3), los hombres se dividen en dos tipos diferentes de "mitades": una mitad, o un tipo de mitad, busca su complemento en la

mujer, y la otra mitad, o el otro tipo de mitad, necesita completarse con el amor de otro hombre. Soriano Lapresa acusa a Lorca. En *Poeta en Nueva York* es el yo poético de Lorca quien acusa, y le escupe a la cara a toda la gente que margina o ignora a "la otra mitad".

"Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
(...)

Os escupo en la cara." (4)

En el poema se informa de que dicha mitad es "irredimible". El yo poético continúa diciendo: "La otra mitad me escucha". Esta frase nos indica que la voz poética es portadora de una aguda conciencia selectiva en lo referente a los destinatarios del mensaje poético. Estos destinatarios prestan atención a lo que el poder ignora o no quiere saber. La otra mitad es caracterizada también por su "pureza". Tanto el emisor como los destinatarios del mensaje parecen pertenecer a una cultura aparte. El mensaje estará, pues, probablemente codificado con arreglo a las normas o costumbres lingüístico-semánticas de dicha cultura.

En el concepto "la otra mitad", Lorca alude, en nuestra opinión, a los marginados en general y a los homosexuales en particular.

* * *

El autor señala a continuación, en su trabajo, los elementos que caracterizan "la otra mitad" y que componen su campo semántico: la oralidad, la capacidad de volar y la pureza, siguiendo el curso del poema citado:

"La otra mitad me escucha
devorando, cantando, volando en su pureza."

*Analiza la "Oda a Walt Whitman" y el concepto de "pureza" y de "bacanal", para examinar a continuación la figura de los marineros, como raza o figura arquetípica del mundo homosexual y la muerte dentro del mismo esquema interpretativo. Tras una interesante reflexión sobre *El amargo y los cuchillos*, el autor aborda la simbología fálica de cabezas y cuellos, así como de las acciones de morder y degollar con referencias al sentido utilizado por Shakespeare en sus obras:*

* * *

El término cabeza se encuentra con este mismo sentido fálico en Shakespeare, por ejemplo, en el acto cuarto, escena segunda, de *Medida por medida*. Co-

mienza la escena con la pregunta de si se puede cortar la cabeza de un hombre. Se puede cortar si es la cabeza de un soltero. Según afirma Partridge en *Shakespeare's Bawdy*, la cabeza aquí simboliza el prepucio:

Prov.: Come hither, sirrah. Can you cut off a man's head?

Clo.: If the man be a bachelor, sir. I can: but if he be a married man, he is his wife's head.

En su análisis del motivo de la cabeza del masturbador en la obra de Dalí, Rafael Santos Torroella ve una cabeza-falo en erección en el *Retrato de Paul Eluard*:

"Reparemos en que, como formando una imaginaria diagonal, que cruzaría por la parte inferior del rostro de Eluard, en un extremo de ella se encuentra, abajo, la cabeza, ahora ictofálica, del masturbador" ("La miel es más dulce que la sangre". Seix Barral. Barcelona, 1984, 169).

En *El maleficio de la mariposa*, de Lorca, Alacranito quiere "tragarse" la cabeza de la mariposa.

"Si yo un viejo no fuera,
¡cómo me tragaría
tu sabrosa cabeza!" (acto 2, escena 4).

Alacranito quiere probar aunque sólo sea "la punta":

¡Un bocado siquiera
donde tiene la herida!
¡La punta de una antena! (ibid).

En el cuadro segundo de *El público* se habla de una "cabeza de amor".

Además de asociarse con la boca y con el amor, la cabeza lorquiana puede quedar "llena de excremento", lo que, obviamente, se presta a diversas interpretaciones. Pasemos ahora a observar los cuellos.

En *Retablillo de don Cristóbal* aparece un enfermo que Cristóbal pretende curar "con el degüello". Previamente se nos ha advertido que está prohibido hablar con claridad (...).

"Cuello" es un símbolo sexual muy ambiguo. Puede tener connotaciones fálicas y puede evocar también los órganos sexuales femeninos ("cuello del útero").

La degollación como símbolo de la penetración sexual se encuentra documentada en la poesía erótica anónima del Siglo de Oro:

"Escóndete y vete/ por las espesuras,/ que degüella a oscuras/ la vez que acomete:/ si la presa mete,/ sangre te hará."

"Cata el lobo dó va, Juanilla,/ cata el lobo dó va."

("Poesía erótica del Siglo de Oro". Recopi-

lación de Alzieu, Jammes y Lissorgues. Crítica: Barcelona. 1984, 68).

En Shakespeare, "degollar" es utilizado como símbolo inequívoco de "desvirgar". Véase, por ejemplo, el acto primero, escena primera de *Romeo y Julieta*, donde Sansón dice que cortará la cabeza de las doncellas o la doncellez de sus cabezas. Se hace explícito que la expresión tiene doble sentido, y se le da a Gregorio la libertad de tomarla en el sentido que quiera:

"The heads of the maids, or their maidenheads; take it in what sense thou wilt."

Al lector se le deja, sin embargo, poca libertad de elegir el sentido que prefiera. Parece ser que la herramienta del "degüello" será un buen trozo de carne ("a pretty piece of flesh").

En el mundo poético lorquiano parece haber preferencia por "degollar" a hombres en general y a marineros en particular. Las narraciones cortas de Lorca contienen numerosas degollaciones. En "Degollación del Bautista", el "cuchillo" del degollador entra por "un profundo ojal" que es abierto en el sitio donde acaba el "cuello" ("donde el cuello se desmaya"). El trozo final de la narración no aparece en las *Obras Completas* de Aguilar. Juan Marinello lo publicó en 1965 con el siguiente comentario:

"Me ha sorprendido siempre que en la versión final de la increíble *Degollación* suprimiera Federico uno de los párrafos que aparecen en el original que me entregó y que fueron incluidos en la *Revista de Avance*.

El final es este:

"Primero hizo un profundo ojal en el sitio donde el cuello se desmaya para buscar el hombro. Por allí entró cortando toda la luna y puso lívida la parte superior de la frente. Esto fue lo genial, y lo que los profesionales aplaudieron; lo demás fue pura técnica, sin la menor línea inspirada." ("García Lorca en Cuba". Colección Ediciones Especiales. La Habana, 1965).

Obsérvense los términos positivos con que se describe el suceso. La degollación, o parte de ella, es "genial" y los "profesionales" aplauden.

Dalí ha pintado varias veces la cabeza decapitada de Lorca, y también la suya propia (ver obra citada de Santos Torroella, págs. 95, 103, 107 y 203). "El gran masturbador" es el título de un cuadro y de un poema de Dalí. Casi todo el cuadro está ocupado por una enorme cabeza. En el poema se menciona un "cuello hinchado" (pág. 249) (...).

Hemos visto el sentido que tiene "de-

gollar" en *Romeo y Julieta*. En *El público* de Lorca tiene lugar una representación de *Romeo y Julieta*. Los protagonistas resultan ser dos hombres. En el cuadro segundo se muestra la analogía o asociación entre el beso amoroso y el degüello:

"Si me besas, yo abriré la boca para clavar-me después tu espada en el cuello."

Al recibir el beso del emperador, "uno" abre la boca probablemente para que le entre la lengua. Después se clavará él mismo la "espada" del emperador. Quizás sobren los comentarios.

Se ha visto que el público del Metropolitan de Nueva York se escandalizaba cuando la *Salomé* de Wilde besaba la boca de la cabeza del Bautista. Se consiguió que la obra fuese prohibida. En *El público* de Lorca, al descubrirse que "Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince", el público pide "la muerte del director" y "que el poeta sea arrastrado". Después asesinan a los dos hombres que hacían de Romeo y Julieta. El Estudiante 3 lo comenta diciendo:

"La doctrina, cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes."

Otra de las narraciones de Lorca se llama *Degollación de los inocentes*. "Inocencia" y "pureza" se utilizan con frecuencia como sinónimos o como términos que se connotan el uno al otro (...).

En "Navidad en el Hudson" Lorca nos presenta un "cuello mío recién degollado", y también un "marinero recién degollado". No se especifica quién los degüella, y no es impensable que se degüellen el uno al otro. Lo que sí aparece claro es que la degollación no es ninguna tragedia en sí, puesto que el yo poético sigue hablando, y el marinero canta. La tradicional conexión de la sexualidad con el cantar ha sido ampliamente documentada por Manuel Valls en su libro de 1982 "La música en el abrazo de Eros". En Lorca pueden encontrarse numerosos ejemplos. En "Serenata", "La noche canta desnuda"; en "Canción del mariquita", los mariquitas, que provocan escándalo..., "cantan en las azoteas"; en "Oda a Walt Whitman", "los muchachos cantaban enseñando sus cinturas", etc.

La hipótesis de un cantar erótico es apoyada por el carácter claramente amoroso de la quizás mutua degollación del marinero y del yo poético:

"Ese filo, amor, ese filo.

(...)

¡Oh, filo de mi amor, oh, hiriente filo!"

El final de "Degollación del Bautista"

es una repetición de las palabras "luz" y "filo" alternándose en *crescendo*. Si Lorca suprimió el final presentado por Marinello fue, quizás, porque pensó que así se llegaba a un clímax poético y se sugería la llegada de otro clímax.

El fálico cuello y el "ojal" por donde, hemos visto, entra "el cuchillo" en "Degollación del Bautista" simbolizan, probablemente, una potencialidad sexual doble o ambigua. Se alude, quizás, al mito platónico del andrógino primordial. La diferencia es que, en Lorca, las dos figuras enamoradas que en el cuadro segundo de *El público* dicen ser "uno" son dos hombres totales, y su ideal es la hombría:

FIGURA DE PÁMPANOS: (...) porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo.

El centurión se dirige a estos dos hombres hablándoles como si perteneciesen a una raza inferior: "¡Maldita sea vuestra casta!" (recuérdese la raza "maldita" homosexual mencionada por Proust). Esta "casta" es puesta en contraste con la increíble fertilidad de la mujer del centurión, quien, según se afirma, "pare por cuatro o cinco sitios a la vez".

El andrógino lorquiano no es un ser ambiguo con dos sexos, sino un hombre, "más hombre que Adán", con la posibilidad de desempeñar el papel sexual de ambos sexos. La mutua "degollación" actualiza esta potencialidad. Los dos hombres de *El público* sostienen una lucha sangrienta en la que el ano juega un papel importante. Aparece también de nuevo el simbolismo de la muerte:

HOMBRE 3. Debieron morir los dos. No he presenciado nunca un festín más sangriento. (...)

HOMBRE 1. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte.

No está muy claro si los dos hombres practicaban la homosexualidad ya antes de su "festín sangriento", pero la mutua dependencia amorosa de ambos es evidente. Como no hay motivos para sospechar que fuesen caníbales, habremos de entender "festín" como "orgía". Este "festín sangriento" se encuentra, pues, muy cercano a la "bacanal" de "los puros" de la "Oda a Walt Whitman", muy cercano a una pureza en la que lo animal no ha sido alienado de lo humano, ni la parte femenina del hombre ha sido alienada de su hombría: la pureza de una mitad entera, la pureza de "la otra mitad".

NOTAS

1. *Eros y Lorca* (Edhasa. Barcelona, 1973, 11) nos ayuda bien poco a comprender la homosexualidad de nuestro poeta. El análisis de Feal Deibe al respecto se reduce a poco más que a citar algunas afirmaciones muy discutibles de Bergler. Por ejemplo la siguiente:

"El homosexual huye frenéticamente de las mujeres; inconscientemente les tiene un miedo pánico." (págs. 29-30).

Sobre el supuesto de que los homosexuales odian a las mujeres o las encuentran desagradables, dice el psicólogo y psicoterapeuta C. A. Tripp:

"No tanto, ni con tanta frecuencia, como

los heterosexuales. Kinsey estimaba que, a no menos de dos terceras partes de los hombres heterosexuales, 'no les gustan las mujeres.'" (1976, 266. Nuestra traducción).

2. Con frecuencia se entiende por cultura, la cultura que propaga abiertamente los valores del amor heterosexual y reprime los del homosexual. El término "cultura heterosexual" no ha sido utilizado hasta hace muy poco. Oficialmente reconocido, lo hemos encontrado por primera vez en *Homosexuella och samhället* (*Los homosexuales y la sociedad*), memoria de las indagaciones sobre la situación de los homosexuales en la sociedad (*Betänkande av utredningen om homosexuella situation i samhället*). El trabajo fue realizado para el estado sueco por C. E. Sturkell, L. Ahlmark, B. Bjelle, E. Bohlin, L. Hansson, K. Israelsson, G. Jonang, L. Malmgren y R. Sundgren, asistidos por B. Ekdahl, S. A. Petersson y B. Wittorp. Se comenzó en 1978 y fue con-

cluido en 1984. El citado término aparece, por ejemplo, en el índice y en la página 37.

3. "Hizo el dios la separación (...) cortó a los hombres en dos mitades (...) cada mitad trató de encontrar a aquella de la que había sido separada (...) Cada uno de nosotros no es, por tanto, más que una mitad de hombre (...) Estas dos mitades se buscan siempre. Los hombres que proceden de la separación de aquellos seres compuestos que se llamaban andróginos aman a las mujeres (...) Los hombres procedentes de la separación de los hombres primitivos buscan (...) el sexo masculino."

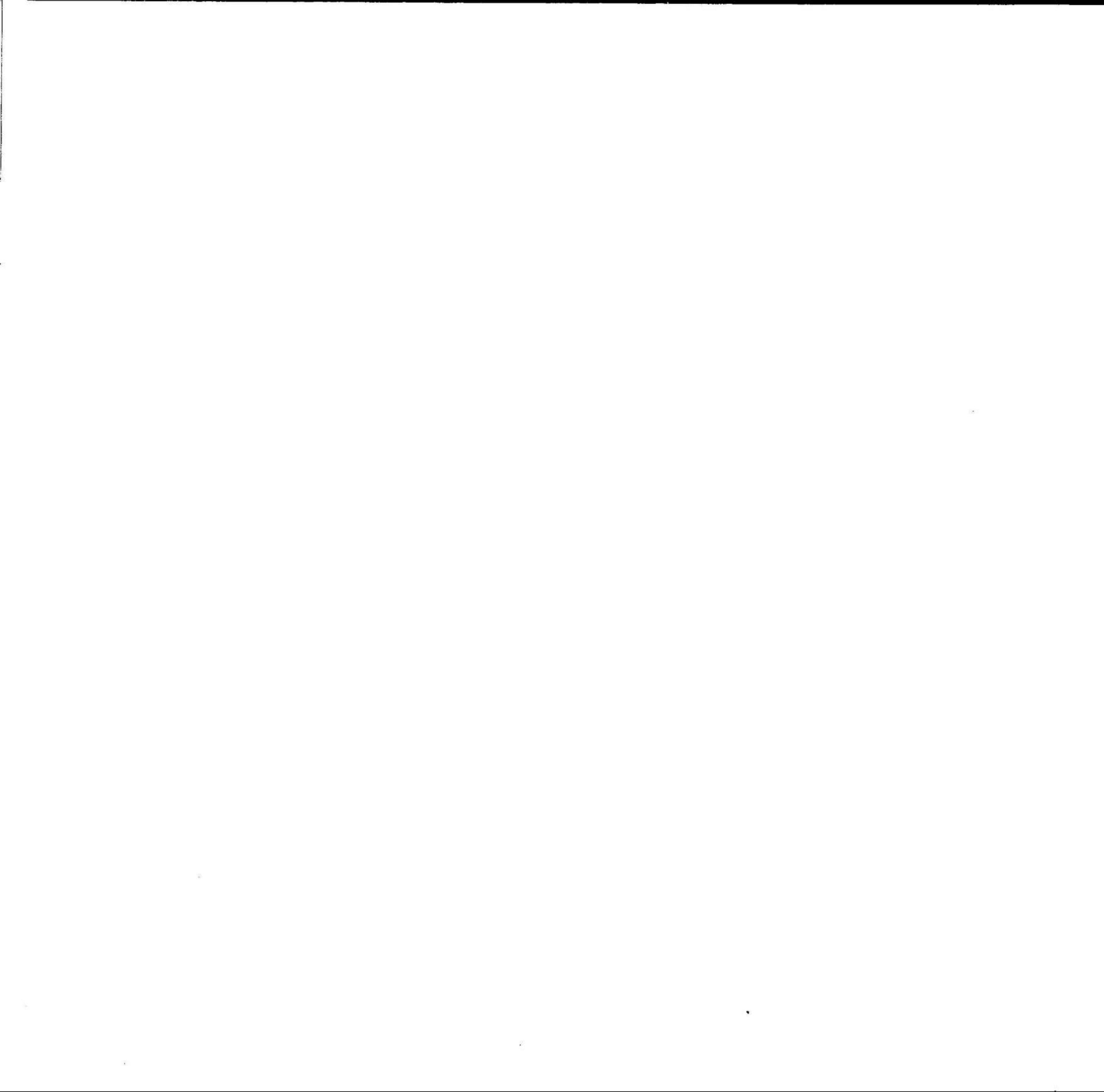
Platón, *Diálogos* (Espasa Calpe. Madrid, 1980, págs. 145 y 146).

4. "Poeta en Nueva York/Tierra y luna". Edición crítica de Eutimio Martín. Ariel. Barcelona, 1981, pág. 518. Poema "Nueva York. Oficina y denuncia".



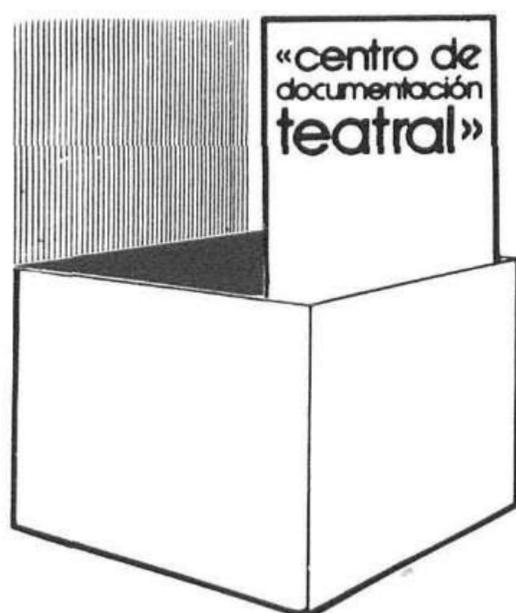
Solo el misterio
nos hace vivos
Solo el misterio

Pablo Picasso 1934



*El texto más misterioso de Lorca,
un itinerario en busca de la
verdad del amor y del teatro,
despliega sus claves delante de
los espectadores después de más
de cincuenta años.*

*Marie Lafranque, Martínez Nadal,
Ian Gibson, García Pintado, Ángel
Sahuquillo, María Clementa
Millán tratan en este cuaderno de
iluminar los enigmas de
un inmenso poema dramático.*



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música