

Rafael Martínez Nadal

**EL PÚBLICO:**  
AMOR Y MUERTE EN LA OBRA  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Edición de Enrique Ortiz Aguirre



**AÑO  
LORCA  
2019**



EL PÚBLICO:  
AMOR Y MUERTE EN LA OBRA  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

A modo de atrio (nota del editor)

Al parecer, según el testimonio de Alberto Jiménez Fraud, Federico García Lorca ingresó en la Residencia de Estudiantes del Pinar en 1918. Precisamente, el propio Alberto Jiménez, primer director de la Residencia, se ocupó de su ingreso, tras una larga conversación a modo de entrevista para seleccionar alumnos, habida cuenta del prestigio de la Institución. Como ocurría con todas las personas que lo conocieron, el director quedó deslumbrado por “aquel joven moreno, de frente despejada, ojos soñadores y sonriente expresión”. Esta anécdota tuvo como resultado la estancia del granadino universal en la Residencia durante diez años, desde 1918 hasta 1928. Este extremo promueve una efeméride incuestionable: se cumple el primer centenario de la llegada de Lorca a Madrid. Con motivo de este hito para la Comunidad de Madrid, desde la Consejería -en colaboración con la Biblioteca Regional- se ha promovido un apasionante proyecto que culmina con este libro, representación fehaciente de ese hacer vanguardia de la tradición y tradición de la vanguardia que caracterizó al grupo poético del 27. Sin duda, Lorca es ya parte de nuestra tradición, sin embargo, su polémico y hermético drama teatral titulado *El público*, inserto en el espíritu más vanguardista, permanece en muchos casos arrumbado en los ámbitos académicos, si no directamente olvidado o caracterizado muy superficialmente desde el más profundo desconocimiento; sin olvidar que no se insiste lo suficiente en la capacidad de esta obra teatral para fundir y confundir el teatro surrealista de Cocteau con la tradición teatral de Shakespeare o Calderón, sin renunciar a la particularísima inspiración lírica del poeta, siempre deslumbrante. Por lo tanto, no solo se trata de una iniciativa necesaria por cuanto supone la reivindicación y el redescubrimiento de una faceta desconocida para el público en general,

sino porque nos encontramos ante una obra teatral que aún toda la producción lorquiana, a modo de epítome, respecto tanto de los temas como de las técnicas. Así, en este especialísimo drama, que enraíza a Lorca con las primeras líneas vanguardistas y lo coloca en la línea de un Vicente Huidobro (recuérdese su celeberrimo *Altazor*, que debió de escribirse casi al mismo tiempo que los manuscritos de esta obra teatral y que comparten ese trepidante viaje hacia la desarticulación del lenguaje en una reivindicación de la autonomía de la obra artística y en un intento de reflejar fidedignamente un sinsentido vital propio del periodo de entreguerras, de la crisis existencial del individuo en la gran ciudad -fruto de la propia modernidad- y del *crack* de la bolsa en el año 29; todo ello a pesar de los felices años veinte) y del mejor teatro europeo de vanguardia y surrealista, sin renunciar a los clásicos, encontramos el persistente hálito poético del granadino -colmado de duende: malditismo y genialidad-, su maestría dramática, sus personalísimas raíces surrealistas y sus principales obsesiones: la muerte, la libertad, la frustración, la sexualidad, la metáfora, la enajenación y el amor.

Hablar de *El público* supone, además, hablar de Rafael Martínez Nadal; sin lugar a duda, uno de los mejores amigos del autor y uno de los mayores conocedores de la vida y de la obra lorquiana desde una rigurosidad crítica inestimable. Precisamente, este doble valor de la figura de Rafael Martínez Nadal, amigo íntimo y crítico lúcido de la obra de Federico, convierte su trabajo “*El público*”: *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* en un marco incomparable para la edición de su drama *El público*, cuyos manuscritos inéditos fueron confiados por el propio autor a Rafael Martínez Nadal, quien hizo caso omiso de la petición expresa del autor y, para suerte de todos, decidió publicar esta

obra inédita. Se presenta la primera parte de la antecitada obra de Martínez Nadal, un auténtico canto a los sentidos y al rigor crítico que, desde hace al menos treinta años, no ha sido reeditado (la tercera edición a cargo de la editorial Hiperión se publicó en 1988). Lleno de erudición, el trabajo que encabeza este libro supone la genial unión entre el dominio literario y el profundo conocimiento de la vida del autor, hasta el punto de que nos ofrece claves sumamente sugestivas para comprender de manera cabal una obra que encuentra su fulcro en el viaje introspectivo y en la reflexión acerca del arte como inseparable de la vida misma; así, nos encontramos ante un trabajo de primer orden que retroalimenta obra y vida del de Fuente Vaqueros de manera absolutamente singular y holística, ya que -además de ofrecer interpretaciones biográficas premonitorias de la tragedia final del autor desde la propia creación literaria-, plantea una *hermeneusis* de la obra que nos ocupa desde la fértil comunicación de las producciones literarias lorquianas, al proponer los diferentes géneros literarios como proteicos vasos comunicantes. En fin, un estudio genial para una obra que sigue provocando desconcierto desde su carácter de sublimidad y de condición auténticamente visionaria, cuyo autor decidió escribirla para nosotros, desbordando a sus contemporáneos.

Esta edición se acoge al trabajo original de Rafael Martínez Nadal, *“El público”: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. 3ª ed., ampliada e ilustrada. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988, págs. 9-113. Se han eliminado erratas y se han modificado cuestiones de estilo y de puntuación en aras de una lectura fluida más acorde con los tiempos que corren. Además, se han mantenido las no-

tas del autor, a excepción de alguna escrita íntegramente en francés y de interés muy especializado, aunque se han incorporado al pie del texto por su interés y relevancia, en vez de relegarlas todas al final, tal y como acontece en la edición original. Las citas textuales que aparecen en letra negrita en el original se significan con letra cursiva para facilitar su lectura y en el resto de los casos se respetan las convenciones utilizadas. Los textos de Lorca se mantienen como en el original, de suerte que, junto a las anotaciones del manuscrito inédito, se consignan entre corchetes las tachaduras y se respeta la ortografía y la puntuación del original, cuyos errores se señalan con el correspondiente *[sic]*. Estas especificidades del manuscrito de la obra se respetan para satisfacción del investigador y del curioso.

Solo resta desear a los lectores que, al menos, disfruten la mitad de lo que hemos disfrutado con la preparación de este apasionante y apasionado proyecto. Es indiscutible que tanto el estudio de Rafael Martínez Nadal como *El público* de Federico García Lorca merecen todo el interés y la máxima difusión; y esta es una ocasión única.

## A MANERA DE PRÓLOGO: EL ÚLTIMO DÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN MADRID<sup>1</sup>

Aquel 16 de julio de 1936 Federico comía en mi casa. “Pero ven a recogerme a eso de la una”, me dijo la víspera. Era el encargo que hacía cuando quería estar seguro de cumplir una promesa; para despertarle, si se había retirado muy avanzada la madrugada, o para arrancarle de las visitas, ya numerosas, que acudían después del mediodía, única hora relativamente fácil de encontrarle en casa.

Un poco antes de las dos subí al piso alegre y alto que ocupaba la familia García Lorca en el número 102 de la calle de Alcalá. Federico estaba todavía a medio vestir, envuelto en un albornoz blanco, con aquella impresión de salud, pulcritud y biendormido que daba siempre al salir por primera vez a la calle, muy entrado el día, como si a diario reestrenara, solo por unas horas, su mejor figura de cinco o diez años atrás. En su cuarto quedaba una visita, un viejo actor sin trabajo en busca de recomendación. Federico terminó la carta empezada y, al entregarla, vi cómo deslizaba en el bolsillo del visitante un billete de veinticinco pesetas.

Del portal de su casa a la parada de taxis, distante unos cincuenta metros, tres veces le detuvieron para estrechar su mano y cambiar unas palabras: el dueño del bar de la esquina, que estaba sentado a la puerta de su establecimiento, y un estudiante y una señora que pasaban por la acera en aquel momento.

“Federico”, le dije, “ya no se puede andar contigo por la calle; es como ir al lado de un torero de fama.”

“Tienes razón, es demasiado”, me contestó seriamente.

La inquietud que sentíamos todos los españoles tomaba en él forma de desorientación y abatimiento; desde la publicación del *Romancero gitano* no recordaba haberle visto tan deprimido como en aquellos últimos

días de Madrid. Las causas eran distintas, pero, súbitamente, allí estaba la misma sensación de verle y verse solo, vacilante, perdido el timón; como entonces, rehuía ahora a la gente y se refugiaba en la intimidad de algunos viejos amigos. Durante la comida no cesaba de preguntarme:

“Pero tú, ¿qué crees que va a pasar?”

Y dirigiéndose a mi madre:

“Doña Lola, ¿qué me aconseja usted? ¿Me quedo en Madrid o me marcho a Granada?”

La alternativa le obsesionaba desde el asesinato de Calvo Sotelo.

Mi madre se escudaba en refranes.

Mediada la comida pareció animarse. Hablaba del éxito de *Doña Rosita* en Barcelona y prodigaba elogios a Margarita Xirgu; hablaba de su próximo viaje a México, de lo que le atraía ese país y sus gentes, de los poetas y escritores que esperaba conocer personalmente y repitió lo que ya le había oído en otras ocasiones:

“Solo en los pueblos de Hispanoamérica se adquiere verdadera conciencia de la potencialidad del idioma y de la responsabilidad de ser escritor español.” A los postres, la conversación volvió al tema que le inquietaba:

“Si al menos los Morla se quedaran en Madrid, yo me iría con ellos. Ahora me da horror dormir yo solo en el piso de Alcalá.”

Mi madre le interrumpió. Si era eso únicamente lo que le impedía permanecer en Madrid, la habitación de mi hermano Alfredo, a la sazón destinado en Barcelona, estaba libre y podía habitarla todo el tiempo que quisiera. Mi hermana y yo le animábamos.

“Me quedaría encantado, pero es que el dieciocho es mi santo y el de mi padre.”

El recuerdo del día y de los suyos avivó la imaginación y, al instante, trazó un rápido diseño de lo que era el día de san Federico en la casa de campo, en la Huerta de San Vicente: el despertar afanoso de criados y fa-

<sup>1</sup> / Publicado por primera vez en *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*. Número conmemorativo. México, D. F., diciembre 1963. Págs. 58-61.

miliares, las felicitaciones de unos y otros, la llegada de parientes y amigos, los regalos y bebidas; la madre, inteligente y activa, discretamente vigilando todo y a todos, y en el centro, dominando hijos, familiares y amigos, la figura patriarcal de don Federico, temible si alguna torpeza despertaba su impaciencia, pródigo de calor humano, parco de gesto y palabra, imprevisible en las salidas de su humor sentencioso. A sus ojos no se escapaban las flaquezas de sus más allegados o íntimos, pero nunca perdía la conciencia del tesoro humano, afectivo y cultural que le rodeaba. Por eso, su ironía carecía de malicia; su cariño, de sensiblerías, y Federico terminaba:

“Este año no estarán ni mi hermano Paco ni Isabelita; si yo no fuera, mis padres se llevarían un disgustazo enorme.”

Lorca pertenecía a su familia y ambiente como un árbol pertenece a la tierra en la que crece. Se levantó de la mesa y, sonriendo, habló a mi hermana:

“Mira, Lolita, si me voy o no lo vamos a decir Rafael y yo ante un coñac pirulado en Puerta de Hierro.”

Tomamos un taxi. Bajando por la calle de Goya, Federico me animaba una vez más a que me fuera con él a Granada y me recordaba que en diciembre yo les había prometido, a él y a sus padres, pasar dos semanas en la Huerta.

“Mis padres te esperan y no puedes hacerles ese feo. Además, yo no me fui ya a Granada por esperarte a ti y hacer el viaje juntos.”

La promesa era cierta. En lo segundo, y aunque yo sabía bien hasta qué punto exageraba, algo había de verdad. Federico tenía interés en encontrarse conmigo porque desde enero no nos habíamos visto y porque una de las conferencias que yo había dado en el mes de abril por los países escandinavos era precisamente sobre la obra poética y dramática de Lorca. En Estocolmo, se había hablado de la urgencia de traducir algunos de sus dramas al sueco. Todo esto lo sabía Federico por una nota publicada en *El Sol* de Madrid y por carta particular de su amigo Alfonso Fiscowich, Ministro Plenipotenciario de España en Estocolmo. Con aquella generosidad con que elogiaba todo lo que hacían sus amigos, Federico exageraba mi pequeño

éxito de conferenciante.

Bajaba el taxi por el Parque del Oeste y Federico insistía:

“Tú, que estás tan metido en mi obra, tienes la obligación de venir conmigo a Granada. Quiero que estés allí el día de mi santo, que veas conmigo el pueblo en donde nací y que conozcas los lugares y personas que rodearon mi infancia.”

Le repetí lo que le venía diciendo desde mi llegada, que no me gustaba nada el ambiente que había encontrado en España y que ese verano yo no pensaba moverme de Madrid. Y otra vez volvía la pregunta que, más que a mí, parecía hacérsela a sí mismo:

“Pero tú, ¿qué crees que va a pasar?”

En Puerta de Hierro hacía calor, pero no excesivo. La terraza del kiosquillo que frecuentaba Federico estaba desierta. Nos sentamos y pedimos dos dobles de Fundador. El taxista bebía en otro velador con el camarero. Serio, más que triste, Federico tarareaba su ausencia. Yo ensayaba temas de conversación que le sacaran de su ensimismamiento, pero los temas se agotaban apenas iniciados. Al fin, yo también callé. Pasado un gran rato, y como siguiendo en voz alta una conversación íntima:

“Entonces, tú no vienes a Granada.”

“No, Federico.”

“¿Y de verdad crees que me puedo quedar en tu casa?”

“Naturalmente.”

Y tras larga pausa:

“En mi lugar, ¿tú qué harías?”

No supe qué contestarle y pedimos otros dos dobles de coñac.

Reconcentrado, con los codos sobre el velador y la mirada fija en la lejanía, Federico fumaba incesantemente; torpe el cigarrillo entre los dedos, torpes las frecuentes chupadas. Cosa rara: Federico, que a veces fumaba muchísimo, nunca daba la impresión de fumador. Siempre parecía que el pitillo que tenía en los dedos era el primero que encendía en su vida.

Y fue entonces cuando, sin cambiar de postura ni alterar el tono de voz, me dijo:

“Rafael, estos campos se van a llenar de muertos.”

Si no hubiera comentado aquella misma noche la frase con mi familia y, sobre todo, si unas horas más tarde no hubiera anotado toda la conversación de aquel día, hoy no podría afirmar que esa frase no es invención mía. De pronto, aplastando un pitillo recién encendido, se puso en pie:

“Está decidido. Me voy a Granada y sea lo que Dios quiera.”

La decisión pareció animarle. En el taxi, de regreso a Madrid, me hablaba de sus proyectos, de la trilogía bíblica que hacía años venía rumiando.

“El drama de Tamar y Amnón me atrae enormemente. Desde Tirso no se ha hecho nada serio con ese estupendo incesto. Pero quizá escriba primero *La destrucción de Sodoma*. Ya lo tengo todo pensado. Fíjate qué final de segundo acto.”

Era el momento en que Lot conducía a los dos ángeles a su casa, seguidos, espiados por algunos muchachos de Sodoma.

“Al fondo de la plaza, en la izquierda, estará la casa de Lot, con una gran galería abierta en donde se celebrará el banquete. Todo tendrá un ambiente pompeyano, de una Pompeya vista por Giotto.”

Y en aquel taxi, camino del centro de Madrid, su palabra creaba plaza y casa, las llenaba de conversación y vida, de poesía y sexo. En la galería, se desarrollaba la conversación de Lot y su mujer con los dos ángeles, entrecortada por los apartes de las dos hijas, hambrientas de hombre, que se preguntaban si la frialdad de aquellos varones no se debería a la misma debilidad que aquejaba a los de Sodoma. De la galería, la conversación saltaba a la plaza, donde los hombres de la ciudad se iban congregando para comentar la llegada de los misteriosos forasteros y elogiar su belleza. La escena se desenvolvía en dos planos, con ritmo de creciente contrapunto que rompía un coro de voces pidiendo la entrega de los extranjeros. En la descripción de esta escena, había ecos del “despierte la novia” de *Bodas de sangre*, cortado aquí por la aparición de Lot con sus dos hijas en lo alto de la galería. Y era allí la lucha desesperada de Lot por salvar a los varones y el ofrecer a los sodomitas la belleza virgen de sus dos hijas a cambio de que respetaran a los huéspedes. En un último esfuerzo por corregir el anormal deseo, el padre llegaba a desgarrar violentamente las túnicas de las hijas para dejar al descubierto sus pechos “durísimos, como de jóvenes esclavas en mercado tunecino”, que fue la expresión que usó Federico.<sup>2</sup> Pero el coro de voces repetía incesantemente las palabras del Génesis: “Sácanos los varones, sácanoslos, para que los conozcamos.” A la puerta de la casa de Lot, aparecen los dos ángeles, ciegan a los hombres de Sodoma y conducen fuera de la ciudad a Lot, a su mujer y a sus dos hijas mientras la multitud en la plaza se fatiga por hallar la entrada.

Federico terminaba:

“Se oirá el canto lejano de un pastorcillo cortado por la nota sostenida de un violín. Repartidos por toda la escena, los actores se quedarán quietos en sus puestos como si se detuviera de repente la cinta cinematográfica de un *ballet*. El telón caerá lentamente.”

El drama terminaba con la segunda borrachera de Lot abrazado a su hija menor. La obra estaba pensada con todo detalle.

“¡Qué magnífico tema!”, resumía Federico; “Jehová destruye la ciudad por el pecado de Sodoma y el resultado es el pecado del incesto. ¡Qué gran lección contra los fallos de la justicia, y los dos pecados, qué manifestación de la fuerza del sexo!”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> / He incorporado al texto esta frase, suprimida en el artículo que publiqué en *Residencia*, porque es evidente que para Lorca el ulterior incesto tiene sus orígenes en esa escena en la que el padre aparece como el único hombre capaz de apreciar la belleza de sus hijas. Por otra parte, es un efecto teatral que justificaría la súbita aparición de los ángeles para infligir el castigo.

<sup>3</sup> / Completaría la trilogía bíblica el drama *Cain y Abel*. Repetidas veces me habló de este proyecto como de un drama feroz contra la guerra, un drama en el que se entremezclarían la locura de hoy y la leyenda bíblica en juego de superimposiciones raras, pero vivísimas, con dos personajes principales sobre un fondo de multitudes y una angustia desolada. “Al principio nadie entenderá de qué se trata”, decía.

En la Gran Vía, nos detuvimos unos minutos en la librería alemana para comprar unos libros suyos, que quería que yo enviara a los amigos escandinavos, y en casa Cook para reservar cama en el expreso de Andalucía. Llegamos a su casa. La repentina euforia que le había impulsado a contarme con tanto detalle su *Destrucción de Sodoma* había pasado. Al empezar a hacer las maletas -cosa que siempre le descomponía-, se le veía cansado y triste. Con desgana y torpeza, iba acumulando, en total desorden, libros, ropas y papeles. Las maletas no cerraban. Sudoroso, desalentado, se dejó caer en una silla.

“Nada, que no me puedo ir.”

Riendo, saqué todas las cosas y se las puse un poco en orden. Las maletas cerraban perfectamente.

“¿Tú ves, Rafael? Muchos viajes, muchos éxitos y muchos proyectos, pero yo cada día más cateto.”

Cuando ya íbamos a salir, volvió a su cuarto, abrió el cajón de su mesa y sacando un paquete me dijo:

“Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo, lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos.”

Antes de ir a la estación, quiso pasar por casa de mi madre para despedirse de ella y de mi hermana. “Doña Lola, me marchó por mis padres y porque quiero escribir este verano en La Huerta.”

Instalado en el coche cama, Federico desempaqueté los libros que había comprado y allí mismo los dedicó; los últimos que iba a firmar en Madrid y, posiblemente, los últimos que firmó en su vida. Iban destinados al hispanista noruego Magnus Gronwold, al director de escena Jacob Nielsen, al periodista español en Estocolmo Ernesto Dethorey y a Alfonso Fiscowich. Cumplí el encargo que me dio de echarlos al correo, pero el de Fiscowich me lo devolverían unos días más tarde.<sup>4</sup>

Alguien se deslizó por el pasillo del coche cama. Federico, volviéndose rápidamente de espaldas, agitaba en el aire sus dos puños con los índices y meñiques extendidos:

“¡Lagarto, lagarto, lagarto!”

Le pregunté quién era.

---

4 / Ernesto Dethorey me comunicó que jamás llegó el libro a su poder. Magnus Grönwold sí lo recibió, aunque con increíble retraso. En carta a Luis Araquistáin -29 de noviembre de 1953- el hispanista noruego decía: “Conservo aquí las últimas líneas de Federico García Lorca, una dedicatoria en su gran *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Escribió esta dedicatoria el 16 de julio de 1936 en la estación de Atocha, en su compartimento del tren en el que huía (sic) a Granada, entregando el folleto a Rafael Martínez Nadal, quien le acompañaba a la estación. Este último saludo, con las últimas líneas que se conocen escritas por él, llegó un año después de su muerte.” Debo una fotocopia de esta carta a la gentileza de Finqui Araquistáin.

“Un diputado por Granada. Un ‘gafe’ y una mala persona.”

Claramente nervioso y disgustado, Federico se puso en pie:

“Mira, Rafael, vete y no te quedes en el andén. Voy a echar las cortinillas y me voy a meter en cama para que no me vea ni me hable ese bicho.”

Nos dimos un rápido abrazo y, por primera vez, dejaba yo a Federico en un tren sin esperar la partida, sin reír ni bromear hasta el último instante.

Al llegar a mi casa, abrí el paquete que Federico me había entregado. Entre papeles personales, estaba lo que parecía el primer borrador de cinco cuadros de un drama todavía inédito: *El público*.

El encargo de destruirlo todo no podía aplicarse a este manuscrito.<sup>5</sup>

---

5 / Digo cinco cuadros violentando un convencimiento íntimo que no puedo demostrar. Creo que el drama estaba completo y hasta juraría que, en la hoja que cubría las cuartillas del cuadro que falta, se leía “Acto IV”. Así lo creí ver en Madrid, aquellas vísperas de la Guerra Civil, y así me pareció verlo en Londres, al abrir -21 años después- el lacrado paquete que había estado depositado en un lugar seguro. Las únicas personas que vieron el manuscrito, cuatro amigos de absoluta confianza que por casualidad se encontraban en mi casa el mismo día que recibí el paquete, no pueden recordar el grupo de cuartillas que les enseñé. ¿Habré yo inventado la existencia de un grupo de cuartillas y la inscripción “Acto IV”, en vez de “cuadro”, tan claramente fija en mi memoria?



## INTRODUCCIÓN

Los símbolos son el idioma universal del arte, idioma internacional con variaciones dialécticas.

AMANDA COOMARASWAMY

La imagen poética es parte de la mitología personal de cada poeta.

C. C. JUNG

## I. LO QUE YO SÉ DE *EL PÚBLICO*

Una noche -a finales del otoño de 1930 o a principios de 1931-, Federico leyó *El público* a un grupo de amigos reunidos en casa de los Morla.<sup>6</sup>

“Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro.”

Así hablaba camino de la reunión. Era evidente que en Norteamérica, y sobre todo en Cuba, había recuperado la confianza y el optimismo perdidos a raíz del éxito que tuvo la publicación del *Romancero gitano*.

Leyó con entusiasmo y maestría, utilizando todos los registros de su voz, matizando la entonación, con perfecto ritmo, pero al terminar se produjo un silencio que no le motivaba honda impresión, sino desorientación o sorpresa. “Estupendo”, dijo alguien, “pero irrepresentable”. Y otro, más sincero: “Yo, la verdad, confieso que no he entendido nada.”

Terminada la velada, salimos juntos. Federico hablaba sin resentimiento, pero con seguridad: “No se han enterado de nada o se han asustado, 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.”

---

6 / Repetidas veces, pedí a mi amigo Carlos Morla que tuviera la bondad de buscar en su diario el día exacto de esa lectura, dato que habría permitido precisar también el nombre y número exacto de lo presentes en aquella reunión y, si Morla lo autorizaba, reproducir algunos comentarios que allí se oyeron. En una de sus cartas, Morla me decía que, en efecto, le parecía recordar que Federico, “en una de esas amistosas reuniones de casa, nos dio un detallado resumen de esta obra y que luego se suscitó un animado comentario no siempre -como tú dices- favorable.” No creía, sin embargo, que leyera *El público* en su casa, pues, de ser así, no hubiera dejado de entrar la velada en su diario. En una de sus últimas cartas, Carlos Morla me contaba que después de examinar con detalle los cuadernos de su diario correspondientes a aquellos meses, no había encontrado ninguna referencia a tal velada. A pesar de esto, yo juraría que hubo lectura en casa de tan queridos amigos, que estaríamos presentes unas doce o quince personas y que los pocos comentarios que se oyeron fueron más bien desfavorables. Por otra parte, me cuesta mucho trabajo creer que Federico diera detallado resumen verbal de una obra que ya estaba escrita. No era su costumbre. Lorca, que con tanta facilidad contaba a sus amigos -preferentemente a solas o en muy reducido grupo- los proyectos dramáticos que podría tardar varios años en escribir, jamás recuerdo que contara con detalle lo que estaba terminando. En casos tales, leía o no leía la pieza, pero no sometía a juicio detalles asilados de lo que ya estaba en papel. Quedan, pues, dos posibilidades: que la admiración y el cariño al amigo impidieran a Carlos Morla -hombre fundamentalmente bueno- recoger la reacción negativa que motivó la lectura de la obra o que tal lectura ocurriera en casa de otro amigo o en mi propia casa, y que, sin embargo, yo la sitúe en casa de Morla.

Sé que leyó la obra a otros amigos y que la recepción fue, según él, algo más calurosa que en casa de los Morla, pero su actitud frente al drama no varió: por el momento era una pieza imposible de representar. Cuando tres años después aparecieron dos cuadros en la revista *Los Cuatro Vientos*,<sup>7</sup> le pregunté por qué no publicaba ya el drama íntegro; “Porque lo estoy retocando y va a quedar formidable, y sin una sola concesión que facilite su estreno. Ya te lo leeré algún día.” El día llegó, inesperadamente, otros tres años después; sería alrededor del doce de julio de 1936. A eso de las diez de la noche, me llamó por teléfono. “Ven corriendo a cenar al Buenavista. Estoy con un amigo y os voy a leer por primera vez la versión definitiva de *El público*.” Yo tenía invitados en mi casa, pero prometí acercarme tan pronto como pudiera. Cuando llegué, Federico empezaba a leer el último cuadro. No recuerdo que difiriera mucho del texto que conservo en mi poder. Tuve en mis manos y hojeé todas las cuartillas; estaban escritas a máquina, y con bastantes correcciones. Le pedí que me dejara el texto hasta el día siguiente. “No, mañana se lo lleva un amigo para ponerlo en limpio, pero te prometo una copia y ya me dirás qué te parece. Es el tipo de teatro que quiero imponer cuando termine la trilogía bíblica que estoy preparando.”

Deben existir, pues, dos versiones completas del drama: la que en 1930 leyó en casa de Morla, escrita a tinta en pequeñas hojas en octavo,<sup>8</sup> y la que leyó en 1936 en el restaurante Buenavista, escrita a máquina en papel tamaño folio y que consideraba definitiva. ¿Quién sería el amigo que iba a poner este texto en limpio y hacer varias copias? ¿Terminó el trabajo y se perdieron originales y copias en la Guerra Civil? ¿Quién puso a máquina la versión mecanografiada que leyó en el restaurante Buenavista? Si fue algún mecanógrafo profesional, el texto original -¿el que leyó en casa de Morla, ya retocado? ¿Otro intermedio?- habría aparecido entre los papeles que Lorca dejó en Madrid o en Granada. Si quien hizo el trabajo de mecanógrafo fue algún amigo, con gustos literarios, es casi seguro que Federico, siguiendo vieja costumbre, le habría regalado la versión por él mismo corregida. ¿Quién fue ese amigo? ¿Vive y algún prejuicio o temor le obliga a ocultar el valioso documento? ¿Murió y los familiares destruyeron esos papeles sin percatarse del contenido? ¿O estarán llenándose de polvo en una buhardilla entre los papeles de algún difunto?

---

7 / *Los Cuatro Vientos*. Nº 3. Madrid, junio, 1933. Págs. 61-78.

8 / Recuerdo perfectamente estos detalles porque, durante la lectura, estuve sentado detrás de Federico en una silla más alta, y porque luego tuve todas las cuartillas en mis manos.

En 1958, tan pronto recibí en Londres el manuscrito, comuniqué a los familiares de Lorca que tenía en mi poder un borrador incompleto de *El público* y les pedía permiso para hacer una tirada facsímil muy limitada y no comercial. Francisco García Lorca me rogó que, por el momento, no hiciera nada. Unos años más tarde, en Londres, en 1962 (?), insistió Francisco en que esperara todavía un poco más, porque no le parecía justo dar a conocer un texto provisional e incompleto cuando sabíamos que existían no menos de dos versiones completas y corregidas. Además, él, Francisco, confiaba en encontrar una de las dos versiones. Las gestiones continuaban, pero, al parecer, sin éxito hasta ahora.

Para deshacer el misterio que se ha ido forjando alrededor de este drama y para satisfacer, en parte, la natural curiosidad de todos los que se interesan por la obra del poeta, he decidido publicar este estudio de unos textos que, en su integridad, sólo verán la luz cuando los herederos del poeta autoricen una edición facsímil. Tal vez las noticias que aquí doy contribuyan a facilitar la aparición del texto definitivo.<sup>9</sup>

---

9 / Antes de ir a la imprenta esta segunda edición, los hermanos del poeta me comunican que, perdida toda esperanza de encontrar algunos de los textos desaparecidos, no se oponen ya a la publicación íntegra de este y de otro manuscrito de Lorca en mi poder. Inmediatamente, procederé a preparar la edición facsímil de *El público*.

## II. EL MANUSCRITO

El manuscrito consta de sesenta y dos hojas de variado tamaño y tipo de papel, escritas a lápiz o tinta, por una o ambas carillas. En muchas, abundan las correcciones y tachaduras, y los trazos son nerviosos, rápidos; en otras, la escritura es algo más reposada, con menos correcciones, como si el texto hubiera pasado ya por una primera revisión. Al igual que en otros primeros originales de Lorca, la puntuación es muy irregular y, para indicar las intervenciones de un mismo personaje, el autor recurre a fórmulas distintas:

Di-  
Dire-  
Director-  
Director.  
Direc.  
Direct.<sup>10</sup>

Indica también la prisa con que se escribió este borrador la presencia de algunas faltas de ortografía, sílabas omitidas o trastocadas y algunos andalucismos o vacilaciones de concordancia: “Shamspeare” por “Shakespeare”, “golgado” por “colgado” y “golgará” por “colgará”, “prestidijaladr” por “prestidigitador”, “vas vale” por “más vale”, “quema los lo cuerpos de todas las mujeres y quires un poco te”, etc.

---

10 / Todas las citas de *El público* aparecen en negrita. Se respeta la ortografía del manuscrito. Reproducimos entre corchetes el texto tachado en el manuscrito. Las citas que no provienen del texto inédito van entre comillas. Las correspondientes a *Impresiones* y paisajes están tomadas de la primera edición de esta obra y se indican poniendo entre paréntesis las iniciales I.P. seguidas del número de la página o páginas en que se encuentra la cita. Por ejemplo: (I. P., 130-1). Todas las otras citas provienen de *Federico García Lorca. Obras Completas*, undécima edición. Madrid, Aguilar, 1966 y se indican de forma análoga. Por ejemplo: (O.C., 1043-4). Cuando no se indique lo contrario, todas las traducciones de textos franceses o ingleses son del autor de este trabajo.

Las cuartillas estaban divididas en cinco grupos que corresponden a otros tantos cuadros. Son los siguientes:

CUADRO PRIMERO. Ocho hojas sueltas, numeradas y escritas a pluma con correcciones a lápiz; las tres primeras, por una sola carilla; las restantes, menos la última, por las dos; las siete primeras, en papel de cartas, en octavo, del hotel “La Unión” de La Habana, con un membrete que es fácil imaginar habría hecho las delicias de Lorca (buen edificio de cinco plantas, en chaflán, coronado por gran bandera con el nombre del hotel; algunos transeúntes por ambas calles, dos automóviles, muy de los veintitantos, y una guagua medio perdida en el difuminado del membrete a cuyo pie se lee “edificio propio”). La última página es la mitad inferior de una hoja en cuarto del mismo hotel, escrita por un solo lado. Termina con la indicación escénica *-Telon [sic] lento-*. En el reverso de esta cuartilla, y a lápiz, hay una nota, *50935 ad. S.*, posiblemente el teléfono de Adolfo Salazar, el gran crítico musical con quien Lorca coincidió en La Habana y uno de los primeros en percibir la presencia de un nuevo poeta.<sup>11</sup>

Encabeza la primera página la indicación escénica *Cuarto del director-*, escrita casi en el margen superior y en el centro. A la derecha, más arriba todavía, casi en el filo del papel y con letra diminuta, se lee: *-El publico [sic]- Drama en veinte cuadros y un asesinato*.

RUINA ROMANA. Posiblemente el cuadro segundo, uno de los dos que publicó en vida y que, en las ediciones de Aguilar, al igual que en las de Losada, aparece con el erróneo título de *Reina romana*.<sup>12</sup> Las dos primeras páginas están escritas a pluma y por las dos carillas, en igual papel que las del cuadro primero. La tercera página, también a pluma, es la mitad de la hoja en cuarto que dividió en dos. (La otra mitad es la última página del cuadro 1.) El resto de *Ruina romana* está escrito a lápiz, por un solo lado, en cuatro grandes hojas, sin numerar, de papel con rayado azul, que parecen de un álbum de ejercicios. La transición de las páginas del hotel “La Unión” a las grandes hojas del álbum permite suponer que Lorca estaba poniendo en limpio parte de su primer borrador. La última línea de esa tercera página, escrita por una sola carilla, dice así: *y de los medicos [sic] que operan el cancer [sic]. Y entonces yo*, parte de un pequeño parlamento de la Figura de Cascabel. Indudablemente, esa tercera

---

11 / Adolfo Salazar, “Un poeta nuevo. Federico García Lorca”. El Sol, Madrid, 30 de julio de 1921. No deja de ser significativo que el primer artículo publicado sobre Lorca en el extranjero -1926- fuera también obra de un musicólogo, J. B. Trend, luego profesor de Literatura española en la Universidad de Cambridge, brillante hispanista que amaba a España.

12 / En el núm. 3 de la revista *Los Cuatro Vientos*, de donde Guillermo de Torre tomó el texto para su edición de las obras completas de Lorca que publica Losada, este cuadro apareció, en efecto, con el título de “Reina romana”. Estoy convencido de que se trata de un error de imprenta, debido a no haber entendido bien la letra de Lorca. “Ruina” se lee claramente en el manuscrito, y a la ruina aluden repetidas veces varios personajes del drama. “Ruina” tiene en la obra un importante valor simbólico que no tendría “Reina”, pese a las elucubraciones del Sr. Schonberg.

página debió de coincidir con el final de una página del borrador, salvo las palabras *me convertiría en pez luna y tu* [sic]?... [sic], porque las escribe en el reverso de la página en octavo y, para más seguridad, las inserta, sin punto de interrogación, encima de la primera línea del papel rayado donde sigue y termina el cuadro *Ruina romana*.

CUADRO SIN IDENTIFICAR. Dieciocho hojas sin numerar de ese mismo álbum, algunas todavía unidas por su parte superior. Para ver el poeta a *laborare* este es, sin duda, el grupo de cuartillas de mayor interés. Empieza escribiendo a lápiz cinco páginas y media, siguen cinco páginas y media a pluma, vuelve a escribir a lápiz tres páginas y media, y el resto a pluma. Abundan las correcciones, tachaduras, manchas y borrones. Por encontrarse este grupo inmediatamente después del de *Ruina romana* y estar escrito en el mismo tipo de papel, me inclino a creer que son correlativos. Pero ni estos datos, ni las referencias que se hacen al “Emperador romano” y a la “Ruina” bastan para afirmarlo sin reservas. No se puede excluir la posibilidad de un cuadro intermedio o, dado el concepto del tiempo en la obra, de que este cuadro sin numerar pudiera ordenarse inmediatamente después del cuadro primero, aunque esto último me parece poco probable. En la primera página, en el centro de la primera raya azul, están tachadas las palabras *cortina azul*. Por encima, en el margen de cabecera, escribió después lo que parece una indicación escénica definitiva.

Más arriba todavía, en el ángulo superior izquierdo, se lee *Néré*, que repite al lado mismo con mayúsculas y separación silábica *NE-RÉ*; posiblemente, una alteración silábica del nombre René, quizá un *doodle*, una nota o recuerdo, casi seguro sin relación directa con el drama.

CUADRO QUINTO. Son diecisiete cuartillas en octavo, numeradas, pero algo mayor de tamaño y de peor clase del papel que las cuartillas del hotel “La Unión”. Están escritas a lápiz y con poquísimas correcciones. Difiere muy poco del texto publicado en *Los Cuatro Vientos*. Podría pensarse en una

versión ya corregida, si no fuera por estar escrito a lápiz, con gran rapidez y sin ninguno de los errores de copista en que Lorca suele incurrir al poner en limpio sus propios textos. Falta la última página con las siete últimas líneas del cuadro.

CUADRO ÚLTIMO. Lo constituyen diez cuartillas numeradas del mismo tipo que las del cuadro anterior, escritas a tinta. Las escasas correcciones están hechas unas a lápiz y otras a pluma. De todos los cuadros, es este el que parece escrito con letra más reposada y clara. Se percibe una cierta satisfacción en la cuidada forma de anotar las últimas tres indicaciones escénicas, no obstante la confusión en que incurre al escribir la palabra prestidigitador -que no se preocupa de corregir-, y una segura confianza al estampar la fecha en que terminó el drama.

Quedan sólo por identificar dos cuartillas sueltas, idénticas a las que empleó en los dos últimos cuadros. Una contiene el encabezamiento del cuadro 6, con seis líneas escritas a lápiz, las dos últimas tachadas:

#### *Cuadro 6*

*La misma decoración que el primer cuadro.*

*A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha un ojo enorme y un grupo de arbo[bo]les [sic] con nubes apoyadas en la pared.*

*[El director de escena se pasea [por] lleno de agitación [sic]*

*El juez vestido de negro está sentado en una silla.]*

Siguen tres rayas de arriba abajo para indicar el paso a otra página. Tengo el convencimiento de que esta cuartilla debía preceder al cuadro final. En el juego escénico de este cuadro, se alude a esos detalles

de la decoración.

La segunda cuartilla contiene la canción de “El Pastor Bobo”, precedida de una detallada indicación escénica:

*-Cortina azul-*

*[A la izquierda] En el centro un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones. Cada careta tiene su luzcecita delante.*

*El pastor bobo viene por la derecha. Viste de [b] pieles barbaras [sic] y lleva en la cabeza un em-budo lleno de plumas y ruedecillas. Toca un a[s]riston [sic] y dan[s]za con ritmo lento*

No se indica el lugar que el monólogo ocupa en la obra. Podría preceder a *Ruina romana*, en cuyo caso la musiquilla del arístón que toca el pastor bobo se disolvería en la melodía que ejecuta con la flauta la figura de Pámpanos, pero me inclino a creer que el pastor bobo canta ante una cortina azul que, al descorrerse, descubriría la decoración del último cuadro.

El manuscrito comprende, pues, tres cuadros perfectamente identificables -primero, quinto y último, que debe ser el sexto-, “Ruina” (posiblemente el segundo), y otro cuadro sin numerar que, casi seguro, debe de ser el tercero, uno de estos precedido por el solo del pastor bobo. Falta el desaparecido cuadro cuarto (que en mi memoria veo con el título de Acto IV) y la última página del cuadro V.

Si no fuera por las primeras páginas, un mero examen paleográfico podría justificar dos posibles pero contradictorias deducciones:

a) En Nueva York, o en Cuba, Lorca escribió el primer borrador de *El público* en ese álbum de papel rayado. En La Habana, empezaría a poner en limpio las partes que tuvieran más tachaduras o correcciones. Apoya tal hipótesis la extraña forma de ligar el texto de la tercera hoja en octavo del cuadro “Ruina romana” con el texto que sigue en las hojas del álbum.

b) Lorca empezó a escribir la obra en La Habana y en el papel de cartas del hotel “La Unión”. Terminado el primer cuadro, compraría el álbum en que escribió “Ruina romana” y el cuadro sin identificar. En este caso, el comienzo del cuadro sin identificar estaría tan lleno de correcciones que lo pasó al papel del hotel. El cuadro quinto, escrito a lápiz con letra nerviosa y rápida, da la impresión de primer borrador, igual que el cuadro final, a pesar de las escasas correcciones.

Inclinan definitivamente la balanza en favor de la segunda hipótesis esas primeras cuartillas del primer cuadro, texto importantísimo que nos descubre detalles de cómo Lorca pensó y empezó a escribir este drama. Esas primeras páginas del borrador son indicio claro de que Lorca, al sentarse a escribir, no había pensado en el título o había pensado en un título diferente. En efecto, en el reverso de la segunda hoja nos sorprende encontrar, todavía sin tachar, el título, subtítulo y lista de personajes de la obra que, en un principio, creyó que iba a escribir:

*-Sanson [sic]-*

*[Drama] misterio poetico [sic] en cuarenta cuadros y un asesinato.*

*Personajes -Sansón*

*el filisteo*

*[la paloma]*

*El esqueleto de Dalila*

*El niño de los datiles [sic]*

*Los amantes*

Que Lorca empezara a escribir un drama sin pensar en el título carece de importancia; que se decidiera por un título sin tener idea clara del argumento es en él algo excepcional. Lo característico de Lorca -ya lo apunté en otro lugar-<sup>13</sup> era un constante hablar de sus proyectos dramáticos. Contando a un amigo una escena, a otro un diálogo, a un tercero un acto, y estudiando las reacciones de sus múltiples “confidentes”, la pieza dramática -a la que podría ir dando varios títulos- gradualmente surgía en su mente con tal precisión y detalle que, en el momento preciso, podría escribir, en cosa de uno o dos meses de retiro, lo que llevaba varios años de lenta gestación. Era su sistema de trabajo.<sup>14</sup>

No ocurre así con *El público*. Antes de su viaje a Nueva York, yo recuerdo haberle oído hablar en alguna ocasión de un drama que iba a escribir basado en la historia de Sansón y Dalila, pero lo que me contó nada tenía que ver con la idea central y la técnica de *El público*. No sé de nadie a quien confiara un proyecto de esta índole. Ni Federico de Onís, ni Ángel del Río, ni ninguno de los profesores y amigos del poeta en Nueva York le oyeron hablar de esta obra. Únicamente, en carta a Carlos Morla, dice Lorca: “He escrito mucho. Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro.”<sup>15</sup>

Pero no siempre hay que tomar en sentido literal lo que Lorca dice. Esa carta a Morla es de noviembre de 1929 y *El público* está fechado el 29 de agosto de 1930. Es cierto que cuando envió esa carta estaban ya escritos, en primera versión al menos, muchos de los poemas que figuran en *Poeta en Nueva York*.<sup>16</sup> Casi seguro, también, que por entonces estaría en gestación la idea de un teatro que respondiera al clima poético, a las ideas y a la técnica que caracterizan los poemas que escribe en la gran ciudad. Bastaba eso para que, cosa en él no infrecuente, diera ya por terminada “una pieza de

teatro”, aunque sabemos que *El público* es de 1930 y *Así que pasen cinco años*, de 1931.<sup>17</sup>

Más valor, por haber coincidido con él en La Habana, tiene el testimonio de Adolfo Salazar.<sup>18</sup>

El texto de *El público* que poseo equivale, por lo tanto, a un contar por primera vez el argumento completo de un drama que todavía podría tardar en escribir. Si aparece alguna de las dos versiones de esta obra, la comparación con este borrador primerizo ofrecerá momentos de interés comparables al que sentimos cuando presenciamos en la pantalla las transformaciones que Picasso hace sufrir a los cuadros que pinta.

Sansón y Dalila... No. *El público*. ¡Qué escena íntima permite vislumbrar este arrepentimiento! El poeta decide, de pronto, dar forma a lo que hacía meses bullía en su cabeza. Toma una hoja del hotel donde reside -en octavo, su tamaño predilecto- y en el centro, debajo del gracioso membrete, con cierto cui-

---

17 / Dificulta precisar cuáles son las obras perdidas del poeta el no poder tomar al pie de la letra todo lo que Lorca escribió a amigos o dijo a periodistas. Y no es que mintiera. (En lo esencial coincido en este párrafo con lo que Eduardo Blanco Amor escribió en carta a Marie Laffranque y que la ilustre hispanista reproduce en su libro *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, 1967, págs. 11-12. Aunque cuando yo escribía este estudio, Marie Laffranque no había publicado el suyo, me complace señalar esta coincidencia. Cuando hablaba de una obra “terminada” esta podría estar lista para entregarla a un editor -aunque le costara tiempo vencer su “resistencia” a la letra impresa-, o vista con tal claridad en su imaginación que ya la daba por escrita y terminada, si bien, al pasarla al papel (si la pasaba), pudiera en ocasiones fundir varios títulos y temas. Solo los textos que vayan apareciendo aclararán estas dudas. Entre tanto, familiares y amigos íntimos tienen la obligación de aportar testimonios personales basados, a ser posible, en datos precisos. Algunas veces, yo y otros amigos le oímos hablar de *Sansón y Dalila* como de pieza acabada. No creo, sin embargo, que escribiera nada más después de ese arrepentimiento de 1930. Años más tarde, un día que me hablaba de la proyectada trilogía bíblica, le pregunté si ya había abandonado la idea de Sansón y Dalila. “No -me contestó-, pero eso será un magnífico libreto para una nueva y atrevidísima ópera... si encuentro el músico que tenga lo que hay que tener”. Coincido con André Belamich (Lorca. París, Gallimard, 1962, pág. 259) en que *La destrucción de Sodoma* y *Las hijas de Lot*, de las que tanto se ha hablado, son una misma obra. El aludir a este futuro drama con uno u otro título (posiblemente habría empleado los dos) demuestra cuan consciente era Lorca de la doble vertiente del drama: según se enfoque desde el ángulo visual de las hijas de Lot -vírgenes, sensuales y forzosamente castas entre varones indiferentes a la belleza del sexo contrario-, o desde el punto de vista de esos hombres cuyo pecado conduce al feroz castigo de Jehová y este al incesto en la cueva del monte próximo a Zoar. Por lo que me dijo Federico el último día que pasó en Madrid, no parece que escribiera ni una sola línea de este drama (que él, en alguna ocasión, dio también por terminado), o de los otros dos que completarían la trilogía bíblica. No obstante el testimonio de Cipriano Rivas Cherif (*Excelsior*. Suplementos dominicales. Enero 1957), tampoco creo que llegara a bosquejar el drama La bola negra, sobre la persecución del homosexual en la sociedad de los años treinta. “En *El público*, y en *La destrucción de Sodoma*, ya habré dicho todo lo que quería decir sobre este tema -me confiaba en julio de 1926-, pero utilizaré la idea de la bola negra como uno de los temas subsidiarios en mi drama contra la guerra”. Esto es, en el *Cáin y Abel* tal y como lo veía entonces. De los *Sonetos del amor oscuro*, recuerdo haberle oído recitar unos ocho o diez -dos de ellos creo reconocerlos en la sección de “Poemas Sueltos”: “Tengo miedo a perder la maravilla” (*O. C.*, 638) y “El poeta pide a su amor que le escriba” (*O. C.*, 639)-, pero ignoro cuántos dejaría escritos. En varias ocasiones me habló de *Los sueños de mi prima Aurelia*, pero no me llegó a leer ninguna escena.

18 / Ángel del Río, basándose en el testimonio de Adolfo Salazar, escribe: “Esa intensidad de su vida en Cuba, no le aparta enteramente del trabajo. Allí escribe varios poemas ‘fragmentos en prosa de un tipo curiosamente surrealista’ y algunas escenas de dos obras teatrales: *Así que pasen cinco años* y *El público*”. Aunque no he podido leer el artículo de Adolfo Salazar “La casa de Bernarda Alba” (*Carteles*, 10 de abril de 1938), lo que de este artículo cita Ángel del Río coincide con lo que el musicólogo español me contó a mí de palabra a su regreso de Cuba en la primavera de 1930.

---

13 / *Poems: García Lorca*, with English translations by Stephen Spender and J. L. Gili. Selection and Introduction by R. M. Nadal. London, The Dolphin Book Co. Ltd., 1939. Pág. XXIII.

14 / Lorca no limitaba este tipo de “confidencias” a sus amigos escritores o aficionados a las letras. Nada ilustra mejor esta característica que la siguiente anécdota, ejemplo de cómo y por qué a veces dejaba plantado a quien le había invitado a comer. La “víctima” en esta ocasión fue una conocida dama de la sociedad madrileña. La señora, sin duda para tener la certeza de que por olvido el poeta no faltaría a su mesa de aristócratas y diplomáticos, me rogó a mí, también invitado, que pasara a recoger a Federico, ya que, en aquella época, los dos vivíamos en la misma calle. Federico no estaba cuando llegué al estudio de Ayala 72, pero al preguntar a la portera si había algún recado para mí, del fondo del sótano, que hacía veces de portería brotó inconfundible carcajada. Lorca había comido ya con la portera. (“Un arroz con pollo que no habría dejado por *naíca*”, decía muerto de risa). Me hizo tomar con ellos una copita y entusiasmado, siguió contando a la portera, con pelos y señales, el último cuadro de Yerma, que Lorca tardaría varios años en escribir.

15 / Carlos Morla Lynch, En España con Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1957. Pág. 43.

16 / Hago esta afirmación porque poseo algunos de esos primeros borradores que me regaló después de pasárselos a máquina. Aparecerán, junto con todos los facsímiles de poemas y prosas, en mi poder, en un volumen que publicará en breve Dolphin Book Co. de Oxford.

dado, va escribiendo el título de la obra que hace tiempo había mencionado a varios amigos; luego el subtítulo, y la lista de unos personajes que no pertenecen al mundo del drama bíblico, tal como me lo había bosquejado en cierta ocasión. Deja la hoja de lado y en otra, por el dorso, empieza el drama. Al principio con grandes titubeos. Duda lo que va a decir y cómo decirlo, vacila en el número de personajes y orden de aparición, hesita si son estos, en efecto, los que deberán intervenir en la obra.

En todo caso, lo que va saliendo tiene muy poca relación con el título proyectado y utiliza, como segunda página, el dorso de la hoja donde estaba el título provisional que ya no sirve, y que no se molesta en tachar. Posiblemente, antes de terminar el primer cuadro, Lorca vio con toda claridad que el título perfecto, clave de la obra, el que resumía en varios planos una preocupación largo tiempo sentida, se lo estaba ofreciendo el criado desde las primeras palabras que pronuncia al levantarse el telón:

*Criado: Señor.*

*Di- Que [sic]*

*Criado- Ahí está el publico [sic].*

Y se apresura a escribir *El público* con letras minúsculas en el único lugar disponible que le queda en la primera página: a la derecha y al filo mismo del margen superior.<sup>19</sup>

La comparación de los dos títulos ofrece indudable interés.

Los “cuarenta cuadros” de Sansón quedan reducidos a “veinte” en el subtítulo de *El público* (posiblemente a seis, en la versión final); conserva “y un asesinato”, pero se olvida de cambiar “drama” por “misterio”. Olvido, sin duda, porque toda la obra tiene algo de lejano recuerdo, mejor dicho, de moderna utilización de la técnica de los misterios del teatro religioso, como ocurre hoy en un amplio sector del teatro moderno (*Waiting for Godot*, de Beckett, es el ejemplo más evidente, pero hay otros).

---

<sup>19</sup> / Y, sin embargo, bien avanzado este cuadro, todavía la idea del primer título brota inconsciente de su pluma. Al final de la carilla diez y comienzo de la once, vemos tachadas estas palabras que debería pronunciar el director: *No te pongas bravo que ya sé que tú no eres Sansón*. Conviene advertir que cuando aparecieron dos fragmentos de *El público*, en el número 3 de Los Cuatro Vientos, Lorca ya había reducido el drama a moldes más convencionales. (*De un drama en cinco actos*), dice así, entre paréntesis, debajo del título del drama y antes del subtítulo *Reina (sic) romana*. (Y vuelve a mi memoria el grupo de cuartillas marcado en la hoja que las envolvía como *Acto IV*, que me pareció ver en Madrid y Londres). Creo recordar que el texto que leyó en el restaurante Buenavista (¿o era Bellavista?) estaba dividido en tres actos; el primero, a su vez, subdividido en tres cuadros; el último, en dos. Si fuera así, el proyectado Acto IV sería el segundo, donde se produciría la revolución que llega al teatro.

Es muy posible que el niño que en “Ruina romana” sirve de heraldo al Emperador sea el *niño de los datiles* [sic]; que *El esqueleto de Dalila* se transforme, con indudable ventaja, en la Julieta muerta, la que en el cuadro sin numerar dirá a los caballos que se quieren acostar con ella... *pero yo mando yo dirijo, yo os monto yo os corto las crines con mis tijeras* (¿Como cabellera de Sansón?); quizás los amantes del primer subtítulo se transforman en las figuras de Cascabel y Pámpanos.

El manuscrito en mi poder debió de servir de base para el texto que Lorca leyó en 1931 en casa de Morla, como este, a su vez, precede al que él consideraba definitivo y que yo vi en el restaurante Buenavista en julio de 1936, días antes del fatal viaje a Granada.

PARTE PRIMERA:  
*EL PÚBLICO*

I. SINOPSIS

... *El público* no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna otra parte, creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse... porque es el espejo del público... Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación. Sí, mi pieza no es una obra para representarse; es, como ya la he definido, “Un poema para silbarlo”.

(ENTREVISTAS Y DECLARACIONES, O.C., 1731)



## EL TEMA

Si aparece alguna de las dos versiones de *El Público*, sobre todo la última, la que Lorca consideraba definitiva, se verá que tanto por el tema como por la técnica es esta, en efecto, la obra más avanzada y atrevida del poeta.

Los cinco cuadros de que disponemos, primeros borradores de una obra cuya gestación difiere tan radicalmente de la que caracteriza el resto de su obra teatral, bastan para demostrar que Lorca, buscando la forma de llevar a la escena los más íntimos problemas humanos, estaba experimentando en 1930 con técnicas y medios de expresión análogos a los que veinticinco y treinta y cinco años después iban a caracterizar el teatro más inquieto de Europa y América. Más desafiador, pero menos burdo que Genet; más rico en símbolos que Beckett, sus oscuridades no proceden de un deliberado intento de multiplicar posibles interpretaciones, sino de un constante sondear en busca de las raíces del drama y, cuando es preciso, no vacila en mostrar sus cartas; mayor capacidad que Tennessee Williams para entremezclar personajes reales o históricos con criaturas de su fantasía; Ionesco habría envidiado su inventiva, su gracia, lo inesperado de las réplicas y el juego escénico. En ningún momento la deuda de Lorca con Pirandello es mayor que la de los autores mencionados.

Y, sin embargo, la primera impresión que producen estos borradores es de laberíntica confusión. Se percibe, sí, un poético encanto que el autor quisiera a veces hacer arisco y pinchoso, y se presiente una idea central, pero el lector se pierde en las incidencias y discursos de una trama que parece sueño y enredo del subconsciente y, por lo tanto, sin lógica aparente, sin asideros reales. Veamos, por ejemplo, con sus tachaduras y correcciones, la escena primera de la obra, de ningún modo el trozo de máxima dificultad:

*El director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul.*

*Una gran mano impresa en la pared.-Las ventanas son radiografías-*

*Criado: Señor.*

*Di- Que [sic]*

*Criado-Ahí está el publico [sic].*

*Director que pase.*

*Entran cuatro caballos blancos y [tres hombres envueltos en una sola tela llena de manos. y pitos de goma.]*

*Director. Que [sic] desean*

*Los caballos. [Ja gaaá maa taá. (brincan)] tocan sus trompetas (estas tres palabras añadidas a lápiz).*

*Director Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. Mi teatro [no] será [nunca] siempre al aire libre [To (ifurioso!) Toda mi vida, toda mi fortuna, todo mi esfuerzo*

*Voz Toda tu sangre.*

*Director ¡Toda mi sangre para volar a Grecia. [sic] Para que no quede de Grecia un palomo*

*Los caballos. (vibrantes Jaae. quaaa maeerá taua tauá.*

*Los hombres envueltos= Ni Persia, ni Francia ni la India.]*

*Director- Pero yo he perdido toda mi fortuna Si no, yo enveneraria [sic] el aire libre. Con una jeringuilla que quite la costra de la herida me basta.*

*¡Fuera de aquí [sic]! Fuera de mi casa [sic] caballos! [Caballos de mi corazón [sic] .] Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos (llorando) caballitos míos [sic]*



que van a perder su disfraz al pasar detrás de un simbólico biombo? ¿Cómo entender el cuadro “Ruina romana”, con su emperador en constante busca del *uno*, y el diálogo de las figuras de Pámpanos y Cascabel? Ángel del Río habla de una formulación de “la idea poética de la suplantación de formas, base de toda estética surrealista”,<sup>22</sup> pero yo, convencido de que en estos casos el surrealismo de Lorca es una forma exterior de que se vale para sondear instintos ocultos y no ciega aceptación de un credo estético, me inclino a interpretar ese cuadro como diálogo del amor imposible, más relacionado con los mitos griegos de las metamorfosis que con la estética surrealista.

¿Cuál sería el sentido de todo ese cuadro quinto con su desnudo rojo “coronado de espinas azules” que agoniza en una cama perpendicular intercalando en su diálogo con el enfermero palabras de la Pasión de Cristo en intencionado esguince? En lo que es posible cuadro tercero, se producen situaciones tan inesperadas como esa en la que se abre el muro del fondo y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Tres caballos blancos cortejan a Julieta, defendida por un caballo negro:

*Los tres caballos blancos-(furiosos) ¡Queremos acostarnos!*

*Caballo blanco primero- Porque somos caballos*

*verdaderos, caballos de coche [y] que hemos  
roto con las vergas la madera de los pesebres y  
las ventanas del establo.*

*Los tres caballos blancos- Desnudate [sic] Julieta y*

*deja al aire tu grupa para el azote de nuestras  
colas. ¡Queremos resucitar!*

*(Julieta se refugia con el caballo negro)*

---

<sup>22</sup> / Federico García Lorca (1889-1936), Hispanic Institute in the United States, New York, 1941 (pág. 54). Este y otros pequeños desacuerdos con lo que dice Ángel del Río en esa monografía no pretenden aminorar el valor de uno de los primeros y más iluminadores estudios globales de la obra del poeta. A esta monografía deben mucho todos los trabajos posteriores, aunque no todos lo reconozcan.

*Caballo negro Loca [sic] mas [sic] que loca [¡Ahí tienes la forma concreta]*

*Julieta (rehaciendose) [sic] No os tengo miedo ¿Quereis*

*[sic] acostarse [sic] conmigo? ¿verdad?...*

*pues ahora soy yo la que quiere acostarse con  
vosotros, pero yo mando yo dirigo [sic], yo os  
monto yo os corto las crines con mis tijeras.*

*Caballo negro-¿Quien [sic] pasa a traves [sic] de quien*

*[sic]? ¡Oh amor amor que necesitas pasar tu  
luz por los calores oscuros ¡Oh mar apoyado  
en [lo oscuro] la penumbra y flor en el culo  
del muerto!*

Con frecuencia, Lorca es un poeta difícil, oscuro, a veces esotérico, pero en los poemas más aparentemente incomprensibles de *Poeta en Nueva York* o en las Casidas y Gacelas de *El Diván del Tamarit*, en sus dramas y prosas de corte surrealista o en esas metáforas que son como pequeños arcanos en la aparente sencillez del *Romancero*, el poeta nos está diciendo algo, algo casi siempre preciso y concreto. Una vez aprehendida la intención, las oscuridades se aclaran y la confusión se ordena.

Nada tan laberíntico en la obra de Lorca como el estado en el que se encuentra este manuscrito. Personajes que se desdoblán como si desfilaran por una galería de espejos que, al reflejarlos, trastocan ropas y rostros; superposición de diversos planos del subconsciente; la Julieta de Shakespeare, el emperador romano, el centurión dialogan con los personajes que el poeta crea (seres de la fantasía

o de la vida real), entremezclando palabras bíblicas o shakespearianas en un texto que va del mejor lirismo lorquiano a las expresiones más crudas del idioma. No toda, pero sí parte de esa confusión empieza a desvanecerse tan pronto nos percatamos de que detrás de esas oscuridades hay un tema preciso, una tesis o, en moderna jerga, un “mensaje”.

Tema, tesis o mensaje, lo que el poeta nos está diciendo puede resumirse así:

1) El amor es un fenómeno motivado por factores ajenos a la voluntad del individuo: *Y si yo le digo que el personaje principal de todo fué [sic] una flor venenosa ¿Que [sic] pensaría usted? Conteste.* Pregunta en el primer cuadro el Hombre II al Director del teatro al aire libre, discutiendo el Romeo y Julieta.

2) El fenómeno amoroso podrá, pues, manifestarse en todos los niveles con idéntico dramatismo e intensidad. No es requisito imprescindible la intervención de los dos sexos, ni de dos seres humanos, ni siquiera, poéticamente hablando, de uno solo:

*Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.*

Dice el Hombre I al Director en el cuadro primero, idea que en el cuadro quinto repite el Estudiante II y remacha el Estudiante I:

*Es- 2- En ultimo [sic] caso ¿es que Rome[an]o y*

*Julieta tienen que ser necesariamente un hombre  
y una mujer para [la] que la escena del sepulcro  
se produzca de m[o]anera viva y desgarradora?*

*Es-1- No es ne[s]cesario y esto era lo que se propuso  
demostrar con genio el director de escena*

Y esto es lo que Lorca se propone demostrar.

Flor venenosa, la flor de Diana o la trinitaria -la *love-in-idleness* de Shakespeare-, el amor es pura casualidad. Titania, enamorada de un asno, es toda una alegoría. Para Lorca es este el gran mensaje de *El sueño de una noche de verano*. Según él, *la angustia de Shakespeare [empleó] utilizó de manera ironica [sic] la invención del elixir de la flor para ilustrar la accidentalidad del amor*. Lorca sabía perfectamente que la magia poética de Shakespeare nos domina en esa obra de forma tal que aceptamos sin discusión las varias acciones y los varios planos que se entretajan en la famosa comedia, como aceptamos las deliciosas incongruencias de un maravilloso sueño... Cerramos el libro o vemos caer el telón final, y nos percatamos de que el travieso Puck, al despedirse, ha tejido una sutil malla en la que se enredarán interpretaciones, preguntas y suspicacias:

*And this weak and idle theme, No more yielding but a dream.*<sup>23</sup>

Lorca, deliberadamente, rehúye toda ficción y, para demostrar la accidentalidad del amor, va a tomar como paradigma el espinoso tema del amor homosexual. Pesadilla -no sueño- en una atmósfera de onírico surrealismo, tan alejado todo del “Palacio de Teseus” y del lírico “bosque cerca de Atenas” como *El jardín de las delicias* del Bosco lo está del jardín de *La Primavera* de Botticelli.

El tema del amor que no se atrevía a decir su nombre es uno de esos cinco o seis temas capitales que corren a lo largo de toda la obra del poeta. Lorca parece darse perfecta cuenta de que aquello que en libro, poema o neval era relativamente fácil, o permisible, en la escena de los años treinta resultaría intolerable; intolerable para la máscara moral del individuo y de la sociedad. .... *¿que [sic] hago con el publico [sic]? [Como el publico [sic]] ¿Que [sic] hago con el publico [sic] si quito las barandas al pueente [sic]? Vendría [sic] la mascara [sic] a devorarme. Yo vi una vez [en] a un hombre devorado por la mascara [sic]. Los jóvenes [sic] mas [sic] fuertes de la ciudad con [palos en] [va] picas ensangrentadas le hundian [sic] por el trasero grandes bolas de periodicos [sic] abandonados, y en America [sic] hubo una vez un muchacho a quien la mascara [sic] ahorcó gol[d]gado [sic] de sus propios intestinos*

---

23 / Y esta frívola, ilusoria fábula que solo un sueño engarza.

Así habla el director en el primer cuadro y luego, en el posible cuadro tercero, vuelve al tema:

*Enmedio [sic] de la calle la mascara [sic] nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las [na] mejillas; En la acoba [sic], cuando nos metemos los de[l]dos en las narices o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la mascara [sic] [nos] oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.*

Pero el miedo no debiera impedir llevar la propia máscara a escena:

*Director. Está[r] claro [sic] señor. No me supondrá*

*usted capaz de sacar la mascara [sic] a escena*

*Hombre l ¿Porque [sic] no?*

*Director ¿Y la moral? ¿y el estomago [sic] de los*

*expectadores [sic]?*

*Hombre. 1 Hay personas que vomitan [viendo] cuando*

*se [p] vuelve un pulpo del revés y otras que se que se ponen palidas [sic] si oyen pronunciar con la debi[b]da intencion [sic] la palabra cancer [sic], pero usted sabe [que existe] que contra esto existe la hojalata y el y[a]eso y la adorable mica y en ultimo [sic] caso el carton [sic] que esta [sic] al alcance de todas las fortunas. . . . . (cuadro primero)*

Para Lorca, sin embargo, esto sería un truco teatral: *iHay que destruir el teatro o vivir en el teatro [sic]*, dice por boca del director en el último cuadro y cuando el prestidigitador pregunta al director... *¿por que [sic] eligieron ustedes [un drama clasico [sic]] una tragedia manida y no hicieron un drama original?, el director contesta: Para expresar lo que pasa todos los dias [sic] en todas las grandes ciu-dades y en los campos por medio de un ejem[ll]plo que admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrio [sic]solo una vez.*

Así, lentamente, la madeja se va devanando y uno de los propósitos del poeta aparece claro: llevar por primera vez a la escena española -tal vez a la escena universal-, consciente del peligro que ello entrañaba, el difícil problema-drama del amor homosexual y el no menos difícil, aunque no inédito en el teatro, de determinar la verdadera personalidad.<sup>24</sup> Si Lorca se hubiera propuesto hacer una obra de fácil aceptación, habría disfrazado su intento de fábula guiñolesca o argumento de tipo convencional, con dos o más interpretaciones. Pero lo que está haciendo es analizar a fondo -poéticamente, claro es- el tema del amor y de la superposición de caretas -o personalidades- en un esfuerzo por encontrar la última realidad.

Los que vayan a buscar en esta obra propaganda, justificaciones o apologías quedarán defraudados. El amor para Lorca podrá ser en todos los planos impulso irresistible y agente dramático, pero en última instancia *Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el [viento] agua*, que dice Julieta en el cuadro sin numerar. En cada ser hay una lucha de disfraces que ocultan la última realidad:

*Cuando se hayan quitado el ultimo [sic] traje de sangre -dice el Caballo Negro- la verdad sera [sic] una ortiga, [al pie de un muro blanqueado] un cangrejo devorado o un trozo de cuero detrás de los cristales.* El simbolismo de la decoración escénica del cuadro primero parece tener un significado preciso. Amor = casualidad. Esto es: *destino* o ley; un examen a fondo solo terminará cuando nos encontremos con el *esqueleto: mano impresa en la pared, ventanas que son radiografías.*

Veamos si un examen algo más detallado, cuadro por cuadro, confirma y ahonda estas primeras impresiones.

## CUADRO PRIMERO

Conocido el tema y la actitud del poeta ante el tema, podremos adentrarnos, con relativa facilidad, en la intrincada red del argumento; podremos aclarar algunos símbolos y metáforas; otros nos abrirán un abanico de interpretaciones; otros -por el momento, al menos- continuarán ocultando sus secretos.

---

24 / Amor homosexual, para Lorca -conviene advertirlo- solo una faceta del amor humano. Este, a su vez, aspecto -o reflejo- del amor total, casi cósmico al que ha aludido el Hombre I.

Después de hacer mutis los caballos, tres barbados acuden al cuarto del director del teatro al aire libre para felicitarle por el éxito de su última obra: *Romeo y Julieta*. En realidad, vienen en busca de la verdad, de que se diga la verdad en los teatros, la verdad tras el *Romeo y Julieta*, tras el amor, la “flor venenosa”. El Director, como hemos visto, se resiste por miedo a la máscara, pero los hombres insisten en que es preciso sacar la máscara a escena. Frente al teatro al aire libre (teatro con apariencia de verdad), el Hombre I propugna el teatro bajo la arena (bajo la realidad aparente); teatro de los muertos, donde se encuentran las raíces verdaderas de todo drama. *Tendré que darme un tiro* -dice el Hombre I- *para inaugurar [sic] el verdadero teatro, el teatro bajo la arena*. Pero el Director, ya lo sabemos, se niega por miedo al público y a la máscara.

Sigue una lucha de intenciones ocultas entre los hombres y el Director que termina con el triunfo de los primeros:

*Director (levantandose [sic]) Yo no discuto señor.*

*¿Pero que [sic] es lo que quiere de mi*

*[sic]?. [sic]*

*¿Trae usted una obra nueva?*

*Hombre I Le parece a usted o[t]bra mas [sic]*

*nueva que nosotros con nuestras*

*barbas[?]. . . y usted?*

*Director ¿Y yo? i . . . . . [Si]*

*Hombre I Si [sic]. . . . . usted.*

*Hombre. 2 ¡Gonzalo!*

*Hombre 1 (mirando al director) Lo reconozco todavía*

*y me parece estarlo viendo aquella mañana*

*que encerró una [libre] liebre que era un*

*prodigio de velocidad en una pequeña cartera*

*de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en*

*las orejas el primer día [sic] que descubrió*

*[sic] el peinado con la rayá [sic] en medio*

*[sic]. ¿Y tu [sic] me reconoces?*

*Director No es este el argumento. ¡Por[d]Dios! (a voces) Elena [sic] Elena (corre a la puerta)*

Barbas negras y fracs; peluca morena y chaqué. Cuatro hombres en escena, cuatro disfraces; pero uno, el Hombre I, quiere a toda costa desenmascarar al Director. Se apunta un tanto decisivo con el extraño simbolismo de la liebre.<sup>25</sup> El Director acusa el golpe y como última defensa llama con desesperación a Elena. Pero ya es tarde; el Hombre I no se dejará robar la iniciativa. *Te he de llevar al escenario quieras o no quier[e]jas*, le dice al Director, y para conseguirlo rápidamente pide con urgencia que le traigan un misterioso biombo, un biombo que tiene la virtud de descubrir la verdadera personalidad de todo aquel que pase por detrás de sus bastidores. El Hombre III saca tan infalible delator de engaños y lo pone en medio de la escena. En este momento, suenan dentro las trompetas de los caballos. El Hombre I los llama y los invita a que pasen y se sienten; en el drama que se va a representar, drama de desenmascaramientos, habrá sitio para los caballos y para todo el mundo. Los Hombres II y III empujan al fin al Director y aparece por la otra esquina del biombo *un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra.*

<sup>25</sup> / Discuto este símbolo con algún detalle en la sección “Surrealismo y tradición culta”.

*Hombre 1 ¡Enrique! ¡Enrique! (se cubre la cara con las manos)*

Resulta, pues, claro que en un indeterminado pasado hubo una relación íntima entre el Director (Enrique) y el Hombre I (a quien todos llaman Gonzalo). Nos enteramos también de que el Hombre II persiguió, o persigue todavía, al Hombre I y de que en un momento u otro hubo relaciones inconfesables entre el Director y los Hombres II y III. Obligado a pasar también por detrás del biombo, el Hombre II aparece transformado en *una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniendo sobre su boca en algunos momentos del drama.*

Han caído los disfraces, al menos los más aparentes, quedan al descubierto las relaciones que existen o existieron entre los personajes y se percibe un esbozo de caracteres. Los caballos toman asiento para presenciar el drama. El Director -Enrique-, a fin de acelerar el proceso de desenmascaramiento, vuelve a llamar a Elena, a la mujer que quiso cuando su teatro estaba al aire libre; esto es, cuando proyectaba una realidad aparente.

*Elena (Sale de la izquierda. Viste de griega. Lleva las cejas azules y el cabello blanco. [sic] y los pies de yeso [sic] El vestido abierto totalmente [ll] por delante deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada) El hombre 2. se lleva el bigote a los labios)*

*Elena- ¿Otra vez igual?*

*Director Otra vez. [Prefiero vivir así [sic], que morir bajo [las palabras] el cuchillo de Gonzalo. [(el h]*

El Hombre III empieza a cortejar a Elena, pero el Director lo desenmascara. Furioso, el Hombre III pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano.

*Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados.*

*Hombre 3 (azotando al Director) Tu [sic] siempre hablas, tu [sic] siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia*

*Los caballos. Misericordia misericordia*

*Elena- Podrias [sic] seguir golpeando un siglo entero y no creeria [sic] en ti. (El hombre 3. se dirige a Elena y la [sic] aprieta las mu[ch]ñecas [sic] Podrias [sic] seguir un siglo entero [ap] atenazando mis dedos y no lograrías [sic] hacerme escapar un solo [grito] gemido*

*Hombre 3. ¡Veremos quien [sic] puede mas [sic]!*

*Elena Yo y siempre yo. (aparece el criado)*

Cansada de recriminaciones y dobleces, Elena pide al criado que la saque de allí al instante. El criado la toma en brazos y los dos reaparecen por el otro extremo del biombo sin transformación alguna. El Hombre I -Gonzalo- es el único que no pasa por el biombo; ha llevado la dirección del enredo y desde un principio no ocultó su verdadera personalidad. Al final del cuadro, el Director y el Hombre I quedan frente a frente:

*Director. Podemos empezar.*

*Hom I Cuando quieras*

*Los caballos. Misericordia [sic] misericordia*



Los caballos suenan sus largas trompetas. Los personajes estan [sic] rigidos [sic] en sus puestos

-Telon [sic] lento-

Dentro del caos aparente, el cuadro primero responde al concepto tradicional de enunciación del tema y presentación de los personajes. Sigamos el desarrollo de aquel y las transformaciones que sufren estos.

#### RUINA ROMANA

Las palabras de desafío que cierran el cuadro primero parecen indicar que vamos a presenciar un drama sin máscaras ni engaños, tal vez en forma de *flashback* o de reanudación de suspendidas intimidades; en todo caso, sería lógico esperar un firme empeño en buscar, caídas todas las caretas, la última verdad que ocultan palabras y gestos. Y, sin embargo, en el cuadro siguiente -si el segundo es, como creo, “Ruina romana”-, lo que a primera vista encontramos son dos caretas, dos trajes que hablan. ¿Contrasentido intencionado? ¿Mero efectismo teatral? Intentemos aclarar algo el sentido del diálogo para ver si vislumbramos a quiénes pertenecen esas dos voces.

Más de la mitad del cuadro lo ocupa el difícil diálogo amoroso entre una figura *cubierta totalmente de pampanos [sic] rojos, que toca una flauta sentada sobre un capitel, y otra figura cubierta de cascabeles dorados que danza en el centro de la escena*. Juego, desafío o prueba; a la sugerencia de un posible cambio se debe contestar con otro que mantenga siempre la proximidad de lo amado. Lo escatológico alterna con lo lírico:

*Figura de cas- [Y s] Si yo me conv[e]irtiera en nube*

*Fi Pan- Yo me convertiria [sic] en ojo*

*Fi cas- Si yo me convirtiera en caca*

*F. Pam- Yo me convertiría en mosca*

*Fig cas- Si yo me convietiera [sic] en manzana <sup>26</sup>*

*Fi Pam- Yo me convertiria [sic] en beso*

Este seguir o perseguir a lo amado, cualquiera que sea la forma que adopte, tendrá siempre un final dramático:

*F. cas ¿Y si yo me convirtiera en pez luna [sic]*

*Fi-pnan- Yo me convertiría en cuchillo.*

Se interrumpe la danza, empiezan las recriminaciones de un amor que nunca podrá satisfacerse y, de nuevo, comienza el juego de las metamorfosis, ahora con ligeras variantes:

*Fi cas (timidamente [sic]) Y si yo me convirtiera en hormiga*

*Fi pam (energico [sic]) Yo me convertiría en [piedra] tierra*

*Fi cas (mas [sic] fuerte) [Y s] Si yo [no] me convirtiera en tierra*

*Fi pam (mas [sic] debil [sic]) Yo me conv[e]irti[ria]era en agua*

*Fi cas (vibrante) Y si yo me convirtiera en agua*

<sup>26</sup> / “Cabellera” en la edición Aguilar, posible corrección del propio Lorca; precisa el sentido, pero sacrifica una alusión bíblica muy frecuente en su obra.



*Fi pam (desfallecido) Yo me convertiría [sic] en pez luna*

*Fi cas- (tembloroso) Y si yo me [v]convirtiera en pez luna.*

*Fi pam. (levantandose [sic]) Yo me convertiría [sic] en cuchillo [un] En un cuchillo  
afilado durante cuatro largas primaveras*

Nueva interrupción de la danza, nuevas recriminaciones y un tercer intento de reanudar un juego que ya no es posible. Inasequible la unión perfecta, solo queda por probar otras formas de amor: el odio y el sadismo.

*Fi pam (con voz debil [sic]) No [sic] no [sic] te vayas*

*¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena [sic]*

*Fi cas- Yo me convertiría en un latigo [sic]*

*Fi pam Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevas [de] pequeñas?*

*Fi cas- Yo me convertiría [sic] en otro latigo [sic]. Un latigo [sic] hecho con cuerdas de guitarra*

*Fi pam- ¡No me azotes!*

*Fi cas-Un latigo [sic] hecho con maromas de barco*

*Fi pam- ¡No me golpees el vientre!*

*Fi cas-Un latigo [sic] hecho con los [pistilos] estambres de una orquidea [sic]*

*Fi pam ¡Acabaras [sic] por dejarme ciego!*

Diálogo del amor imposible, con una vertiente sádica como, treinta años después, en *Les bonnes* de Jean Genet. En la primera interrupción del juego erótico, la Figura de Cascabel se lamenta: *Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única [sic] manera [de] que tengo de amarte.* Y luego, un poco más adelante, la Figura de Pámpanos se queja: *...Pero tu [sic] no eres un hombre. Si [no] yo [b] no tuviera esta flauta te escaparías [sic] a la luna, a la luna [llena] cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer*

La Figura de Pámpanos solo puede retener al objeto amado con el sonido de la flauta, de la que Cirlot, basándose en Marius Schneider, dice en su *Diccionario de símbolos*: “Dolor erótico y funerario... significado fálico”, por la forma, y “femenino” por el timbre.<sup>27</sup> Si recordamos el doble valor tradicional -mujer y muerte- que la luna tiene en el simbolismo lorquiano, parecería lógico que como símbolo femenino la emplee aquí Lorca. De ser así, la figura de pámpanos temería que sin su flauta, en su pluralidad de significados, la Figura de Cascabel se fuera con la mujer, para cohabitar con ella o para afeminarse. Las dos figuras quieren amarse siendo hombres. Pero, ¿qué tipos de hombres?

*...porque soy un hombre. -dice la Figura de Pámpanos- porque no soy nada mas [sic] que eso [sic] un hombre,<sup>28</sup> mas [sic] hombre que Adan [sic] y quiero que tu [sic] seas aun [sic] mas [sic] hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tu [sic] pases.*

La Figura de Cascabel responde unas líneas más adelante con otra combinación de antitéticos:

*Yo si [sic] soy un hombre Un hombre tan hombre*

*Que me desmayo [si alguien] cuando se despiertan*

*los cazadores. Un hombre tan hombre que siento un*

27 / Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, 1958. Pág. 203.

28 / En Aguilar, suprimido “porque no soy nada más que eso un hombre”.

dolor agudo en los dientes cuando alguien [a]  
quiebra un tallo por diminuto que sea. Un  
gigante. Un gigante tan gigante que [b] puedo  
bordar una rosa en la uña de un niño recién [sic]  
nacido.<sup>29</sup>

Continúa el extraño juego del ratón y el gato. Cada figura desea dominar y, al mismo tiempo, ser dominada por la otra hasta un grado que resulta imposible para ambas:

*Fi-cas- (acercandose [sic] en en [sic] voz baja) ¿Y si yo me convirtiera en capitel?*

*Fi pam- ¡Ay de mi [sic]!*

*F. [P] cas- Tu [sic] te convertirías [sic] en sombra de capitel y nada mas [sic]. Y luego vendría Elena a mi cama. Elena! corazon mio [sic]! mientras tu [sic] debajo de los cojines, estarías tendido lleno de sudor, un sudor que no sería [sic] tuyo, que sería de los cocheros, de los fogoneros y de los medicos [sic] que operan el cancer [sic]. Y entonces yo me convertiría en pez luna y tu no serías [sic] ya nada mas [sic] que una pequeña polvera<sup>30</sup> que pasa de mano en mano.*

Cuando la Figura de Pámpanos parece vencida, toca un silbato de plata. Del cielo cae un niño que anuncia la llegada del emperador de los romanos. Entra el Emperador, acompañado de los cuatro caballos del primer cuadro y de un centurión. Viene en busca de “uno”. Las dos figuras quieren aparentar ser el uno que busca el emperador. El centurión los insulta y Lorca aporta la primera nota de ironía que, con exageración andaluza, viene a relevar la tensión:

29 / En Aguilar “que puedo cortar una roca con la uña de un recién nacido”. *Indudable error por haber confundido bordar con cortar, rosa con roca y en con con*. Error que deja sin sentido la impresionante imagen poética, parte del juego de antitéticos.

30 / En Aguilar *pólvera*, otro error del copista.

*Centurion [sic]. El Emperador [ad]adivinará cual [sic] de los dos es uno. Con un cuchillo o con un salivazo. ¡Malditos seais [sic] todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca<sup>31</sup> al mediodía [sic] debajo de los arboles [sic]. Yo tengo doscientos hijos. Y tendre [sic] todavía [sic] muchos mas [sic]. Maldita sea vuestra casta!*

En la disputa por demostrar cuál de los dos es el uno que busca el Emperador, la Figura de Pámpanos toma la delantera:

*Fi pam- Tu [sic] me conoces. (dice al emperador) Tu [sic] sabes quien [sic] soy. (se despoja de los pampanos [sic] y aparece un desnudo blanco de yeso.*

*Em (abrazandolo [sic]) Uno es uno.*

y unas líneas más adelante:

*Centurion [sic] (al emp)- Difícil [sic] es pero ahí [sic] lo tienes.*

*Fi pam- Lo tiene porque nunca lo podrá tener.*

*Fi cas. ¡Traicion! Traicion! [sic]*

.....

*([por detrás de las columnas sube al cielo el esqueleto de un niño] La figura de cascabeles tira de una columna y esta se desdobra en el biombo blanco de la primera escena. Por detras [sic], salen los tres hombres barbados y el director de escena)*

*Hombre I ¡Traición!*

31 / En Aguilar, suprimido *sitios*; *nunca sustituye a ronca*, evidente error del copista. Ambas alteraciones destruyen en gran parte la ironía del texto. Tan cansada está la mujer del trabajo nocturno -cuando no del parir por varios sitios a la vez, como Diosa mitológica- que al mediodía duerme a pierna suelta, *ronca*.

*Fi tas. ¡Nos ha traicionado!*

*Director ¡Traición!*

*El emperador esta abrazado a la Figura de pampa[l]nos [sic].*

-Telón-

De los nuevos personajes que intervienen en esta segunda escena nos ocuparemos más adelante. Por ahora conviene solo subrayar, para ir penetrando en la estructura de la obra, ese final de cuadro en que la columna de la Ruina se desdobra en el biombo del primer cuadro. Lo que ocurría en la “Ruina romana” lo estaban presenciando los tres hombres y el director desde el cuarto de este. Tal es la identificación del Hombre I y del Director con las figuras de la ruina que los dos repiten: “¡traición!”, con idéntica angustia que la Figura de Cascabel. Y si recordamos que unos minutos antes la Figura de Cascabel repitió las palabras *¡Elena! Corazón mío*, que proferirá el Director en otro cuadro, surge la sospecha de si más que identificación no se tratará de otro desdoblamiento: Director-Enrique-Figura de Cascabel, por un lado; Hombre I-Gonzalo-Figura de Pámpanos, por otro. Si fuera así -y veremos si los cuadros siguientes confirman esta interpretación-, la escena en la Ruina, primer lance en el aceptado reto del final del primer cuadro, equivale a desprenderse de otra careta, ahora en una ruina romana, etapa intermedia entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena, donde se representará el próximo cuadro.

#### CUADRO SIN NUMERAR

Este es el cuadro que presenta mayores problemas. El carácter de primerísimo borrador que tiene el texto dificulta la comprensión, pero al mismo tiempo acrecienta el interés. Vemos cómo se acentúan el carácter onírico y las incidencias aparentemente inconexas que caracterizan los cuadros anteriores, y se percibe como un esfuerzo por trasladar rápidamente al papel una eclosión de ideas e imágenes que Lorca, sin duda, habría sometido luego a una mejor ordenación y pulido; pero saltan a la vista la originalidad del diseño, la riqueza de imaginación, la libertad del experimento.

La indicación escénica nos da la clave de este cuadro:

*Muro de arena. A la izquierda [la] y pintada sobre [el muro la seccion [sic] de un tronco que se pierde en el techo.] el muro una luna transparente casi de gelatina. En el centro una inmensa hoja verde (Sigue una palabra difícil de leer; tal vez sea caracolada).*

*[-Cortina azul-]*

Lo tachado delata mejor el primer intento del poeta. Sobre el muro de arena pensó que se viera “la sección de un tronco que se pierde en el techo”; esto es, el arranque de un tronco visto a ras del suelo, como podría haberlo visto Alicia en su país de maravillas, como se ve en el mundo poético del mejor Walt Disney. Lorca cambia el tronco por una luna casi de gelatina y añade una “inmensa hoja verde” en el centro de la escena.

El arrepentimiento oscurece, mas no altera el propósito; la “inmensa hoja verde” puede ser una brizna de hierba, una hoja de trébol vista desde abajo y en primer plano. En la propia obra de Lorca se encuentran antecedentes de estos ángulos visuales.<sup>32</sup>

Vamos a presenciar, pues, el teatro bajo la arena, al que aludieron los personajes al final del cuadro primero. Lo ratifican, bien avanzado este cuadro, los caballos y el Hombre I:

---

32 / “Los encuentros de un caracol aventurero” (O. C., 175), “New York. Oficina y denuncia” (O. C., 515-517), por citar solo dos ejemplos.

*Hombre 1- ¡Basta [sic] señores!*

*Director- ¡Teatro al aire libre!*

*Caballo blanco 1 No. [a]Ahora hemos inaugurado [sic]*

*el verdadero teatro [sic] El teatro bajo la arena.*

*Caballo negro- Para que se [j] sepa la verdad de las sepulturas*

*Los tres caballos blancos- Sepulturas con anuncios,*

*focos de gas y largas filas de butacas*

*(repetición de lo que en el cuadro primero*

*dijeron el Hombre III y el Hombre II).*

*Hombre 1 Si [sic] . Ya hemos dado el primer paso...*

Teatro bajo la arena, esto es, de lo que ocurre detrás de la realidad visible o aparente, detrás de las múltiples personalidades y caretas del individuo, detrás de los deseos que el consciente quisiera olvidar. “Para que se sepa la verdad de las sepulturas”, la verdad de lo que fueron las auténticas pasiones ya muertas, presentado todo a la luz de las candilejas y ante largas filas de butacas, posiblemente vacías porque no hay nadie que en ellas se siente -como más tarde ideará con buen efecto dramático Ionesco en *Les chaises*, como antes lo vio Goya en el capricho “Ya tienen asiento”, con ironía, sí, pero no menos rico en interpretaciones, o porque los que se sientan son trajes deshabitados, en un teatro lleno de anuncios que engañan o distraen la atención de los verdaderos dramas del hombre, o porque ese teatro bajo la arena está, como el teatro del Arlequín de *Así que pasen cinco años*, “lleno de espectadores definitivamente quietos”. Posibilidad, también, de que “la verdad de las sepulturas” sea la visión que los muertos tienen del pasado o la verdad de los sentimientos tal como se descubren en una extraña vida de los muertos.<sup>33</sup>

---

33 / De esta vida de los muertos en la obra de Lorca, digo algo en el capítulo “La muerte en la obra de García Lorca”.

Si en el cuadro segundo, Lorca situó en una ruina romana el juego verbal de las metamorfosis y la presencia del misterioso emperador romano, en el teatro bajo la arena va a explorar las raíces mismas del drama del amor imposible. Abre el cuadro una conversación entre el director y los tres hombres sin precedente en la literatura española; sin precedentes -sospecho- en la literatura occidental.

*Hombre -1 entrando. No es esto lo que hace falta.*

*Después [sic] de lo que ha pasado sería injusto*

*que yo volviese otra vez para hablar con los*

*niños y observar la alegría [sic] del cielo.*

*Hombre 2. Mal sitio es este.*

*Director. ¿Habeis [sic] presenciado la lucha?*

*Hombre 3 (entrando) [Debido ha] Debieron morir los*

*dos. No he presenciado nunca un festín [sic]*

*mas [sic] sangriento.*

*Hombre 1 Dos leones. Dos semidioses*

*Hombre. 2 [Si [sic]] Dos semidioses si no tuvieran ano.*

*Hombre 1 Pero el ano es el castigo del hombre Director. [Lo mismo que las rosas tienen espinas...]*

*Hombre 1 (indignado) [Sigues sin enterarte de la Cuestión [sic]. La espina es esencial en la*

*rosa, defiende y construye pero] el ano es el fracaso del hombre...*

En este cuadro se irán perfilando mejor las diferencias que existen entre los tipos -tipos, más bien que caracteres- que los personajes encarnan. Tipos y sentimientos que responden a preocupaciones de su autor, sentidas con máxima intensidad en el periodo de su estancia en Nueva York -como ya indicó Ángel del Río<sup>34</sup>, pero que con mayor o menor fuerza afloran a menudo en toda la obra lorquiana.

La primera parte del cuadro es una discusión en la que se perfilan las idiosincrasias de los tres visitantes y se afirma la del Director. La discusión, que versa sobre quién sería capaz de matar al Emperador que está en la ruina, único medio de verse libres de la obsesión sexual que los atormenta, termina con el triunfo del Hombre I, decidido a hacer lo que ninguno de los demás se atreve. Al iniciar su mutis, el Director lo retiene con un *ritornello* al juego dramático de las metamorfosis que ambos, como figuras de Pámpanos y Cascabel, ejecutaron en la “Ruina romana”:

*Director Oye ¿Y si yo me convirtiera en un pequeño enano de jazmines [sic]?*

*Hombre, 2. (al H.1) Vamos! no te dejes engañar! Yo te acompaño a la ruina.*

*Director- (abrazando al H.1) Me convertiria [sic] en*

*una pildora [sic] de anís, una pildora [sic]  
donde estarían [sic] exprimidos los juncos de  
todos los ríos [sic] y tu serías [sic] una gran  
montaña [japonesa] china [llenas] cubierta  
de vivas arpas diminutas*

*Hombre.1 (entornando los ojos) No. No. Yo entonces no sería [sic] una montaña china yo sería [sic]  
un [pecho] odre de [agua harapienta con] vino antiguo que llena de sanguijuelas la garganta (luchan)*

Al igual que en “Ruina romana”, el juego termina en lucha, ahora lucha física. Director y Hombre I, forcejeando, desaparecen por la derecha. El Hombre III propone al Hombre II empujarlos para que

caigan al pozo,<sup>35</sup> y quedar libres. Se opone este -Tu [sic] libre. Yo mas [sic] esclavo todavía [sic]-, luchan a su vez y desaparecen por el lado opuesto. Entonces:

*[La cortina se descorre] El muro se abre y aparece el  
sepulcro de Julieta en Verona. Decoracion [sic]  
realista Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en  
el sepulcro. [Ju Aparece Julieta.] Viste un traje blanco  
de opera [sic] Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado.*

*Julieta salta del sepulcro, se lamenta de su soledad y canta una canción a la que me referiré más adelante. Interrumpe su canto un tumulto de voces y espadas que surgen del fondo de la escena. Julieta se queja del ruido y de la causa que lo promueve:*

*Julieta- Cada vez mas [sic] gente. Acabaran [sic] por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia [camita] cama. A mi [sic] no me importan las discusiones sobre el amor. (añadido a tinta) ni el teatro [sic] Yo lo que quiero es amar*

*Caballo 1 (apareciendo) ¡Amar!. [sic] (El caballo trae una espada en la mano)<sup>36</sup>*

*Julieta- Si. [sic] [c] Con amor que dura solo un momento.*

Como Troilo, Julieta se lamenta de que el acto amoroso sea “esclavo de un límite”.<sup>37</sup>

El Caballo I se esfuerza por convencer a Julieta de que para ahuyentar las impasibles paredes de mármol -clara alusión al sepulcro y a una supuesta resurrección-lo único que tiene que hacer es montar

<sup>35</sup> / Pozo, como equivalente de muerte definitiva, lo emplea Lorca en otros lugares de su obra.

<sup>36</sup> / Lorca lleva a su obra de corte surrealista muchos símbolos e imágenes que empleó con anterioridad. La *espada*, como símbolo fálico, se encuentra también en el romance *Preciosa y el aire*: “el viento-hombrón la persigue / con una espada caliente”. (O. C., 427)

<sup>37</sup> / Lorca, que tan bien conocía el teatro de Shakespeare, quizá recordaría las palabras de Troilo a Crésida, en la escena segunda del acto tercero de la tragedia de esos dos amantes: This is the monstrosity of love, lady, that the will is infinite, and the execution confined; that the desire is boundless, and the act a slave to limit.

en su grupa y dejarse llevar:

*Julieta ¿Dónde [sic]?*

*Caballo a lo oscuro. En lo oscuro hay ramas [blandas]*

*suaves. El cementerio de las alas tiene [mil] mil*

*superficies de espesor.*

¿Cementerio de los sueños? El soñador amigo del Joven de *Así que pasen cinco años* canta entre sueños: “yo vuelvo por mis alas, / dejadme tornar. / Quiero morirme siendo / manantial / Quiero morirme fuera / de la mar”. (O. C., 1078) (“¿alas del sueño?” ¿Alas de Pegaso?) Allí en el cementerio de las alas, el caballo promete a Julieta *lo mas [sic] callado de lo oscuro... el musgo sin luz. El tacto que devora pequeños mundos con las [I] yemas de los dedos.*

Pero la que escucha es una Julieta desengañada, que sabe de la brevedad del amor y de la fugacidad de todas las cosas; llorando pronuncia las palabras claves del drama sobre el engaño que entraña la palabra amor. Es, además, una Julieta que ve la vida desde la muerte, que percibe el final en el momento mismo de nacer, que mira todo como en constante repetición sonámbula, fatalmente vencido por la muerte:

*la luna empuja [suavemente] de modo suave las casas deshabitadas; provoca la caída [sic] de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en [a] el [corazón [sic]] interior de las cerezas. La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría [sic] los vientres de las embarazadas y apenas me descuido [llena] [lanza] arroja [puch] puñados de hierba sobre mis hombros.<sup>38</sup>*

Recrudece el tumulto que se oye fuera de escena y el caballo canta y baila un poema que, en el plano en el que ahora nos encontramos, es eco del tema central del amor oído en el cuadro primero.

Julieta se lamenta de que la noche anterior fueran cuarenta los que perturbaron su sueño y de que *ahora son [tres] cuatro con [tres] 4 muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.* Julieta alude también a un tumulto constante (podría ser la revolución de la que hablan algunos personajes o la inminente entrada del Director y los Hombres.) La insistencia en que son cuatro los que han interrumpido la tranquilidad de su sepultura para dejar en ella, en Julieta -encarnación de pura feminidad-, dos signos del sexo contrario, provoca la entrada del caballo negro.

*(Aparece el caballo negro. Lleva un penacho de plumas del mismo color y una rueda en la mano)*  
*Caballo negro- ¿[Tres] cuatro muchachos? Todo el*

*mundo. Una tierra de asfódelos y otra tierra de*

*semillas. Los muertos siguen discutiendo y los*

*vivos utilizan el bisturi [sic] Todo el mundo.*

“Una tierra de asfódelos”, la planta asociada con los muertos, la planta que comían los muertos para hacerse visibles. De la tierra de los muertos -asfódelos- y de la tierra de los vivos -semillas-, dos mitades de un todo, acuden al sepulcro de Julieta en Verona. Los primeros para seguir la polémica sobre el amor, en sus dos vertientes; los vivos, para ahondar la herida con el bisturí del análisis.

La conversación que sigue entre Julieta, el Caballo Blanco I y el Caballo Negro está llena de resonancias clásicas, bíblicas y literarias, pero irrumpen los tres caballos blancos y la conversación adquiere un tono de anacrónica urgencia vital en estos dominios de la muerte. Lo que quieren los tres caballos

---

38 / Nuevo ejemplo del empleo de la luna como símbolo de muerte.

blancos es acostarse con Julieta para encontrar la resurrección de los caballos. Ella los rechaza con fuerza, pero más adelante su instinto maternal la desorienta:

*Julieta -¿me he de callar entonces? Un niño recién*

*[sic] nacido es hermoso*

*Los tres caballos blancos- Es hermoso. Y arrastraría*

*[sic] la cola por todo el cielo.*

La plástica, vigorosa imagen -por un lado, viejo mito; por otro, estampa chagaliana- queda interrumpida por la entrada inesperada del Director y el Hombre I. Aquel con el traje de arlequín del primer cuadro, después de pasar por detrás del biombo. El hombre primero confirma que ya han dado “el primer paso” en el teatro bajo la arena pero, dirigiéndose a los caballos, les dice que tres de ellos están engañando, que *nadan todavía en la superficie*. Les ordena que se marchen inmediatamente porque él sabe bien que no buscan a Julieta; lo que buscan es la satisfacción de un deseo *que me hiere y que [ll.] leo en sus ojos*.

El disimulo, el engaño y la máscara se encuentran también entre los caballos o, al decir del Caballo Blanco I: *Como los caballos nadie olvida su máscara [sic]*.

El Hombre I afirma que él, que nunca tuvo máscara, luchó hasta lograr desenmascararlo, ver desnudo al Director. Al instante, se produce una reveladora lucha oral -en el plano real y en el simbólico- que termina en lucha física, otra forma de amor:

*Hombre 1 (luchando) Te amo*

*Director (luchando) Te escupo*

*Julieta-iEstan [sic] luchando!*

*Caballo negro-[s] Se aman*

El Caballo Blanco I ordena al Hombre I que deje al Director. Los tres caballos separan a los que luchan.

*Director [(abrazando al caballo blanco I Hijo del canguro y) esclavo del leon [sic] puedo ser [amante] amigo del caballo*

*Caballo blanco 1 (abrazandolo [sic]) Amor*

El Hombre I no cree llegada todavía la hora de que los caballos se lleven un desnudo *que yo he hecho blanco a fuerza de lagrimas [sic]* y llama desesperadamente a Enrique:

*Director-¿Enrique? Ahi [sic] tienes a Enrique. (Se quita rapidamente [sic] el traje y lo tira detras [sic] de una columna. Debajo lleva un sutilísimo [sic] traje de bailarina. Por detras [sic] de la columna aparece el traje de Enrique. Este personaje es el mismo arlequin [sic] blanco con una careta [de coral] amarillo palido [sic])*

*El traje de arlequin [sic] - Tengo frio [sic]. Luz electrica [sic]. Pan. Estaban quemando goma. (queda rigido [sic])*

Con el traje de bailarina, el Director asume el nombre de Guillermina, pero cuando los caballos le llaman así, el director reacciona:

*No Guillermina, yo no soy Guillermina Yo soy la Dominga de los negritos<sup>2</sup> (se arranca las gasas*

---

39 / Casi seguro, alusión a la negra Dominga, bailarina cubana de gran belleza. Mi amigo el prof. Rodolfo Cardona me recordó, como posible fuente lorquiana, el poema que en 1892 escribió Rubén Darío en elogio de los secretos encantos de la famosa cortesana.



*y apare[d]ce vestido con un maillot todo lleno de pequeños [pampanos [sic]] cascabeles[] lo arroja detras [sic] de la columna [y] y desaparece seguida de los caballos [sic] entonces aparece el personaje traje de bailarina)*

*El traje de bailarina-Gui -guiller-guillermi-guillennina. Na-na[ll]mir -na[ll]miller namillar-gui-Dejadme entrar-o dejadme salir. (cae al suelo dormida)*

Resulta, pues, evidente que el Director es, al mismo tiempo, el arlequín llamado Enrique, la bailarina Guillermina y la figura de Cascabel. A partir de este momento, el cuadro adquiere un ritmo más acelerado, pero las sorpresas continúan; Julieta pide la medicina para dormir y el Caballo negro le ofrece arena. El Hombre I quiere desesperadamente retener a Enrique y grita: *En pez luna; solo deseo que tu [sic] seas un pez luna! ¡Que tu [sic] te conviertas en pez luna!* Entran rápidamente el Hombre III y el Hombre II. Este con el traje de mujer que tomó al pasar detrás del biombo en el cuadro primero. El Hombre III corteja ahora a Julieta. Esta le dice que nadie puede haber más digna de amor que su amiga, el transformado Hombre II. Furioso, el Hombre III arranca el pijama negro con amapolas y la peluca que lleva su amigo y los arroja fuera de la escena. Por el lado opuesto aparece este traje:

*(la cara de este personaje es blanca lisa y comba como un huevo de avestruz)... (El traje se sienta en las escaleras y golpea [furiosamente] lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final.*

Quedan en escena Julieta, el Hombre III, el Caballo Negro y tres trajes: los dos de los que se despojó el Director y el del Hombre II. El final del cuadro es de un efecto visual y dramático de inconfundible sello lorquiano.

*Caballo negro (agitando la rueda) Se va a cerrar!*

*Julieta ¡Llueve mu[y]cho!*

*Hombre 3 Espera, espera Ahora [sic] canta el ruiseñor*

*Julieta (temblando) ¡El ruiseñor [sic] Dios mio [sic]! El ruiseñor*

*Caballo negro ¡Que no te sorprenda! (la coje [sic]*

*rapidamente [sic] y la tiende en el sepulcro)*

*Julieta (durmiendose [sic]) ¡El ruiseñor!*

*Caballo negro -saliendo- Mañana volveré con la arena Julieta- Mañana.*

*Hombre 3 (junto al sepulcro) ¡Amor mio [sic]*

*vu[l]elve! [que [sic] sería la vida sin ti!] El*

*viento quiebra las hojas de los arces ¿que*

*[sic] has hecho? (la abraza)*

*Voz fuera- ¡Enrique!*

*El traje de arlequin [sic] - Enrique*

*El traje de bailarina- Guillermina-¡acaba ya de una*

*vez[-]! (llora)*

*Hombre 3 Espera [sic] espera [sic] ahora canta el*

*ruiseñor (se oye la [bocina de un [sic]*

*sirena de un barco] bocina)*

*(El Hombre 3 deja la care[n]ta sobre el*

*rostro [sic] de Julieta y [la cu] cubre el*



*cuerpo de esta con la capa roja.)*

*Hombre 3 Llueve demasiado. (abre un paraguas y  
sale en silencio sobre las puntas de los pies)*

*Hombre 1 (entrando) ¿Enrique [sic] como [sic] has vuelto?*

*El traje de ar- ¿Enrique [sic] como [sic] has vuelto?*

*Hombre 1 ¿Porque [sic] te burlas?*

*El traje de ar- ¿Porque [sic] te burlas?*

*Hombre I (abrazando al traje) Tenías que volver para  
mi [sic], para mi amor inagotable.*

*despues [sic] de haber vencido las*

*hierbas y los caballos*

*El traje ¡[!]Los caballos!*

*Hombre I ¡Dime [sic] dime que has vuelto para mi [sic]  
[Enrique]*

*El traje de ar. (con voz debil [sic]) Tengo frio [sic]. Luz  
electrica [sic]. Pan. Estaban quemando goma.*

*Hombre 1 (abrazando con violencia) ¡Enrique!*

*El traje [Enrique] (con voz [debil [sic]] cada vez mas  
[sic] debil [sic]) Enrique*

*El traje de bailarina (con voz tenue) Guillermina Hombre I (arrojando el traje al suelo[!]) su  
biendo por las escaleras) ¡Enriqueee!*

*El traje de arlequin [sic] (en el suelo) Enriqueeeeee*

*La figura con el rostro de huevo se lo golpea incesantemente con las manos. Sobre el ruido de la  
lluvia canta el verdadero ruiseñor-*

*-Telon [sic]-*

#### CUADRO QUINTO<sup>40</sup>

La indicación escénica fija tres puntos: *En el centro de la escena una [capa] cama de frente y [ques] perpendicular como pintada por un primitivo. . . al fondo unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro a la derecha la portada de una Universidad.* Tres acciones simultáneas, pero solo dos representaciones visibles, aparentemente inconexas, en distintos planos de realidad; los personajes que intervienen en una son invisibles para los que actúan en la otra. *En la cama perpendicular agoniza un desnudo [ne] rojo<sup>41</sup> coronado de espinas azules*, desdoble de la Figura de Pámpanos como esta lo fue de Gonzalo, el Hombre I. El propósito de identificar la pasión y muerte del “desnudo rojo” con la de Cristo es evidente: cama perpendicular en vez de cruz, corona de espinas azules y las palabras, figuras y símbolos de la Pasión, filtrándose en un diálogo que mana con la natural incongruencia de los sueños:

40 / Publicado, con “Ruina romana”, en el número 3 de la revista *Los Cuatro Vientos*.

41 / *Desnudo Viejo en Los Cuatro Vientos* y en todas las ediciones de Aguilar y Losada. Seguramente se debe a no haber entendido bien la letra de Lorca. *Rojo* se lee claramente en el manuscrito y *rojo*, además de aludir a la figura de Pámpanos rojos, tiene también un valor decorativo y simbólico que no tendría Viejo.

Des- Yo deseo morir. ¿Cuantos [sic] vasos de sangre  
me habrán sacado?

En[p]fermero- Cincuenta. Ahora te daré la hiel y  
luego a las ocho vendré con el bisturi [sic] para  
ahondarte la herida del costado.

Desnudo- Es la que tiene mas [sic] vitaminas

.....  
Desnudo-¿Cuanto [sic] falta para Jerusalem?

Enfer Tres estaciones si [me] queda bastante  
carbon [sic]

Desnudo- Padre mio [sic] aparta de mi [sic] este  
caliz [sic] de amargura.

Enfermero- Callate. [sic] Ya es este el tercer  
termo[tr]metro que rompes

Y más avanzado el cuadro:

En-(a los ladrones) ¿Porque [sic] llegais [sic] a  
esta hora?

Los ladrones- Se ha equivocado el traspunte

En- Os han puesto las inyecciones?

Ladrones- SI [sic] (se sientan a los pies de cama  
con unos cirios encendidos. La escena queda  
en penumbra) Aparece el traspunte)

Enfer- ¿Son estas horas de avisar?

Traspunte- Le ruego me perdone [sic] Pero se  
había perdido la barba de José de Arimatea.

Enfer- ¿Está preparado el quirofano [sic]?

Tras- Solo faltan los candeleros, el caliz [sic] y  
las ampollas de aceite alcanforado

En- Date prisa- (se va el traspunte)

Desnudo- ¿Falta mucho?

Enfer- Poco. Ya han dado la tercera campanada.  
[Solo falta que el] cuando el emperador se  
disfrace de Poncio Pilato.

No es difícil recordar algunas de las fuentes más obvias de este tipo de diálogo,<sup>42</sup> tan socorrido en el teatro “avanzado” de nuestros días y que por los años en que Lorca escribía esta obra empezaban a utilizar los humoristas del *New Yorker*, los clowns y payasos de los circos y los hermanos Marx en sus primeras películas. Poco hace al caso precisar si a Lorca corresponde o no el título de haber sido

---

42 / *Las aves*, de Aristófanes; sueño de Don Quijote en la Cueva de Montesinos; *Los sueños*, de Quevedo; *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, por citar solo algunos ejemplos.

el primer escritor occidental en llevar esta forma de diálogo a una pieza dramática o dilucidar lo que pueda haber en todo ello de recurso cómico, guiño a los surrealistas o deseo de *épater*. Lo que importa es que en *El público* Lorca inventa un diálogo que se ciñe a la lógica interna de toda la obra, a su peculiar concepto del tiempo y a lo escueto de la acción.

Por el enfermero sabemos que a Gonzalo lo están buscando en la ruina, que el tumulto se debe a que el público pide la muerte del director de escena y que el poeta sea arrastrado por los caballos. Los estudiantes y las damas que entran y salen del teatro nos informan de que ha estallado una revolución<sup>43</sup> y de que los caballos lograron escapar con el director de escena. Todo, al parecer, debido a que el público, guiado por Elena, aquí como mujer del profesor de retórica<sup>44</sup>, descubrió que el apasionado Romeo era un hombre de treinta y cinco años y Julieta un muchacho de quince. Es el Estudiante I quien nos dice que el Director se había propuesto demostrar que no es necesario que Romeo y Julieta sean hombre y mujer para que la escena del sepulcro o cualquier otra manifestación amorosa, se produzca de una manera “viva o desgarradora”. El cuadro que falta tal vez nos daría la clave de esa primera representación a la que aluden estudiantes y damas, y de cómo empezó la revolución, si es que tomamos las palabras de este cuadro en sentido literal. Los estudiantes nos informan igualmente de que ha llegado el juez<sup>45</sup> al teatro y de que antes de asesinar a los protagonistas les va a hacer repetir la escena del sepulcro.

El Cuadro V, desde el punto de vista de la acción, se limita a lo que ocurre en el “gran teatro” y, por lo tanto, a algo que debiera ser invisible para nosotros. Sin embargo, nos enteramos de todo lo que allí está pasando por los propios estudiantes y por las damas que salen y entran y mantienen un constante comentario marginal. Pero no son ellos los únicos vehículos de información. En verdad, nosotros asistimos también a esa actuación teatral, porque la acción que se desarrolla en torno al lecho del

---

43 / En *El balcón*, de Genet, esa pieza tan llena de ecos españoles -y no solo en las claras alusiones a la Guerra Civil o a sus consecuencias-, hay momentos que se acercan de extraña forma al mundo poético simbólico de *El público*: referencias a misteriosas escaleras, a trajes que visten cadáveres que no acaban de morir, a cópulas inesperadas (luna-caimán). En una y otra obra, una revolución sirve de fondo a los dramas sexuales que se discuten. Claro que en Genet los símbolos son más fáciles de comprender, y nunca llegan a la profundidad dramática o al vuelo poético que tienen en Lorca.

44 / *Es 1- Precisamente ella (la mujer del profesor de retórica) fue la que vio por una claraboya del teatro todo lo que ocurría y dio la voz de alarma.*

...

*Es 2- ¿Se llama?*

*Es 3- Se llama Elena*

45 / En la hoja suelta que contiene la indicación escénica del cuadro sexto, *Jues* está tachado y en su lugar se lee *Prestidigitador*. Sería curioso saber si en el desaparecido cuadro o “acto” cuarto existe tal actuación judicial. Yo no la recuerdo.

Desnudo Rojo es traslación, a un plano superior, donde convergen realidad, ficción y mito, del drama que se representa en el interior del teatro.

Ese Desnudo Rojo que agoniza en el lecho, desdoble de la Figura de Pámpanos, como esta era desdoble de Gonzalo, el Hombre 1, es también el propio Romeo, desnudado para la representación que precederá a su muerte en el interior del teatro. Vamos, pues, a presenciar al asesinato, la crucifixión del Desnudo Rojo -Romeo, Gonzalo, Hombre I- malherido por el sueño de completa integración amorosa en el quimérico uno. Según Lorca, le condena a morir la incompreensión, la hipocresía, de un público que no quiere oír una verdad que desagrada a la máscara, al “filisteo” del drama nonato *Sansón y Dalila*.

Por eso, el eco de las palabras de la Pasión de Cristo se mezcla con citas truncadas de *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

*En (en alta voz) ¿¿Cuando [sic] va a comenzar el*

*toque de agonía [sic]? (se oye una campana)*

*Los ladrones (levantando los cirios) Santo. Santo. Santo.*

*Desnudo- Padre: en tus manos encomiendo mi espíritu [sic].*

*Enfer- Te has adelantado dos minutos*

*Desnudo Es que el ruiseñor ha cantado ya.*

*Enfer. Es cierto. Y las far[cias]macias estan [sic]*

*[p] abiertas para la agonía [sic]*

*Des- Para la agonía [sic] del hombre solo, en las*

*plataformas y en los trenes.*

En- (mirando el reloj y en voz alta) Traed la sabana

[sic]. Mucho cuidado con que el aire que ha

de soplar no se lleve vuestras pelucas.

Deprisa.

Los ladrones- Santo. Santo. Santo

Desnudo- Todo se ha consumado.

(La cama gira sobre un eje y el desnudo desaparece. [B] Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre 1 siempre con frac y barba negra.

Hombre 1 (cerrando los ojos) ¡Agonia!. [sic]

Los estudiantes que aparecen por debajo de los arcos nos confirman que en el teatro del fondo ha muerto el Romeo que nosotros, como Desnudo Rojo, y luego como Hombre I, hemos visto morir en la cama perpendicular. Los estudiantes, las nuevas generaciones, protestan ante lo ocurrido.

Es. 4. Lo que es inadmisibile es que los hayan

asesinado [para enterarse]

Es 1 Y que hayan asesinado tambien [sic] a la

verdadera Julieta que gemia [sic] debajo de las

butacas

.....  
Es-4 La repetición del acto ha sido maravillosa porque indudablemente se amaban con un amor [sin tacha] incalculable aunque yo no lo justifique. Cuando cantó el ruiseñor yo no pude

contener [las] mis lagrimas [sic]

Es-3- Y toda la gente, -pero despues [sic] enarbolaron los cuchillos y los bastones porque la [ t] letra [ esp] era mas [sic] fuerte que ellos y la doctrina cuando desata su cabellera puede[l]de atropellar sin [impos] miedo [a] las verdades mas [sic] inocentes.

Los han asesinado, pero, en la escena que sigue, Lorca parece querer indicar que lo que motivó la muerte de los dos actores, “la verdad inocente”, persiste y reaparece. El Estudiante V entra, vital y alegre, llevando en las manos, cual reliquia amorosa, un zapato de Julieta. Cuando le dicen que esa Julieta que tanto le entusiasmó no era mujer sino un muchacho de quince años, exclama: *¡Pues me gusta! [Era] Parecia [sic] muy hermosa y si era un joven disfrazado no me importa nada.* Y un poco después: *...yo que subo dos veces todos los días [sic] la montaña y guardo cuando terminan mis estudios un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar [a] y vencer cada [momento] instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer [sino para ver que gusta, y que muero de deseo] o niño sino para ver que me gusta con un alegrísimo [sic] deseo.* Entre el Estudiante V y el Estudiante I se establece al momento una relación que, no obstante el tono natural, alegre y libre, parece eco de la relación que existió entre el Hombre I y el Director. Los dos reclaman esa libertad de manifestación amorosa que en nuestros días practican muchos jóvenes de Norteamérica e Inglaterra y que sin rubor exhibía su ídolo, el poeta Alan Ginsberg.

Abrazados, los Estudiantes I y V huyen por los arcos gritando *¡Alegria! Alegrial Alegria.* Y el agónico Hombre I nos recuerda la otra verdad que a Lorca obsesionaba aún más que el amor en todas sus formas: el “solo estás y solo morirás”. *Agonia. [sic] Soledad del hombre en el sueño [donde pasan los] lleno de ascensores y trenes donde tu [sic] vas a velocidades [inva]inasibles<sup>46</sup> Soledad de los edificios, de las esquinas, de [los puen] las playas donde tu [sic] no apareceras [sic] ya nunca.*

---

46 / Palabra difícil de descifrar, tal vez increíble, como en O. C., pág. 1169.

Soledad en la vida, en el sueño y en la muerte, soledad de las cosas y lugares que uno vivió, conoció y ya no volverá a visitar. Entre tanto, damas y estudiantes se debaten por encontrar la imposible salida: como los personajes de Marienbad, como el Joven de *Así que pasen cinco años* en la escena del bosque.

MUCHACHO 1.º

*¡Alguna puerta será la verdadera!*

DAMA 2.ª

*¡Por favor! ¡No me suelte usted de la mano!*

MUCHACHO 1.º

*Cuando amanezca nos guiaremos por las claraboyas.*

DAMA 3.ª

*Empiezo a tener frío con este traje.*

HOMBRE 1.º (Con voz débil.)

*¡Enrique, Enrique!*

DAMA 1.ª *¿Que [sic] ha sido eso?*

MUCHACHO 1.º

*Calma.*

*(La escena está a oscuras. La linterna del MUCHACHO 1.º ilumina la cara muerta del HOMBRE 1.º)*

*Telón*

*(O. C., 1169)<sup>47</sup>*

Termina el cuadro y terminan los argumentos que se han debatido en la obra.

¿Qué sorpresa nos espera en el último cuadro?

CUADRO FINAL

*La misma decoración que en el primer cuadro, dice la indicación escénica, pero inmediatamente se perciben importantes, aunque sutiles alteraciones: A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada en el suelo (que no figuraba en el primer cuadro). A la derecha (en vez de la gran mano impresa en la pared) un ojo enorme y (en lugar de las ventanas-radiografías) un grupo de arboles [sic] con nubes apoyadas en la pared. Completan la indicación escénica de este cuadro las líneas siguientes:*

*Entra el director de escena con el prestidigitador.*

*El prestidigitador viste de frac, capa blanca de raso que le llega a los pies y lleva sombre[n]ro de copa. El director de escena tiene el traje del primer cuadro.*

El director vuelve a su cuarto como si regresara de un viaje en el que todo se ha perdido. Es un cuadro epílogo en el que convergen tema, trama y símbolos en un *ritornello final*; ecos de problemas e inquietudes de la vida percibidos ya desde el reino de la muerte. La gran cabeza de caballo en el suelo nos está evocando los caballos que irrumpieron en el primer cuadro y que vimos aparecer como símbolo clave a lo largo del drama. La gran mano impresa en la pared -símbolo, según entiendo, del destino ineludible- ha sido sustituida por un ojo enorme, el ojo impasible que todo lo ve y todo lo comprende. Han desaparecido las ventanas-radiografías porque ya no es necesario quitar trajes y caretas; porque el esqueleto de la obra está ahora en escena; porque, con palabras del propio director, *hemos roto las puertas, [y] hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama.*

Casi todo el cuadro es un diálogo entre el director y su visitante, interrumpido brevemente por la entrada de la madre de Gonzalo y las entradas del criado. Largo diálogo entre el director de escena y la muerte, disfrazada de prestidigitador. La conversación -no partida de ajedrez- es réplica de la sostenida en el primer cuadro entre el director y los tres barbados, pero si allí Gonzalo y sus dos

47 / Cito de Obras Completas porque estas son las siete líneas que faltan en el manuscrito.

amigos incitaron, desafiaron al Director a que planteara abiertamente en el teatro temas y problemas difíciles de la vida, en este último cuadro, cuando todo se ha consumado, el director ve que los problemas quedan en pie, sin solución posible: *Un prestidigitador no puede resolver este asunto ni un medico [sic] ni un astrónomo [sic] ni nadie*, son sus primeras palabras. El prestidigitador critica irónicamente el enfoque del problema y el director -o Lorca- aclara su intento: *expresar lo que pasa todos los días [sic] en todas las grandes ciudades y en los campos. Y añade: En cambio si hubiera levantado el telón [sic] con la verdad original se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.*

Lorca, por boca del Prestidigitador, esquematiza una interpretación del *Sueño de una noche de verano*, que luego discutiremos, y vuelve al tema central de la obra, *al perfil de una fuerza oculta*. El Director ha querido romper “todas las puertas del drama” para demostrar que, desde una perspectiva elevada, toda ley moral o religiosa es *[una pared y la sangre un cruce de tumultos] un muro que se disuelve en la mas [sic] pequeña gota de sangre.*

El Director no ve salida, no quiere engaños, ni aquí ni en una supuesta vida después de la muerte:

*Me repugna el [agonizante] moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre [el muro] la pared y se duerme tranquilo porque el verdadero drama es un [ar] circo de arcos<sup>48</sup> donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar.*

En este momento, entra el Criado precipitadamente seguido por el traje blanco de Arlequín y una señora *vestida de negro con [el] la cara cubierta por un espeso tul que impide ver [el] su rostro*. Es la madre de Gonzalo en busca de su hijo.

*Director. (irritado) Cuando terminó la representación bajo precipitadamente al foso del teatro con ese muchacho que viene con usted. Mas [sic] tarde el traspunte lo vio ten[do]dido en la*

---

48 / *Circo de arcos* (¿alusión a los cementerios?).

*cama imperial de la guardarropia.<sup>49</sup> [sic]*

.....  
Señora *[Yo presentaré mi denuncia] ¿[d]Donde [sic]*

*está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna palido [sic] [y] descompuesto, y me gritaron ¡[Ha] aquí [sic] tienes a tu hijo! Como el pez [echaba] [echaba] manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca [muchas mujeres llenaron frascos y botellas para sus coci] los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas, [mas lo] Cuando yo cerre [sic] mi puerta [sic] senti [sic] como [sic] la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar*

Es al final de esta escena cuando descubrimos que el misterioso Prestidigitador es uno de los varios disfraces que Lorca ha dado a la muerte.

La madre de Gonzalo quiere salir del cuarto, pero no puede:

*Presti- Señora por ahí [sic] no puede salir*

---

49 / En la cama de la guardarropía, la que fue cama perpendicular: prueba adicional de que Gonzalo (Hombre I, Figura de Pámpanos) es también El Desnudo Rojo del cuadro quinto y El Romeo que matan en el teatro del fondo.

*Señora. Tiene razon [sic]. El vestibulo [sic] esta [sic]  
completamente a oscuras.*

*(va a salir por la puerta de la derecha)*

*Direct. Por ahi [sic] tampoco. Se caeria [sic] por las  
claraboyas.<sup>50</sup>*

*Pres- Señora [sic] tenga la bondad [sic] yo la  
conduciré. (se quita la capa y cubre con ella a  
la señora. Da dos o tres pases con las manos,  
[tira un fuerte] tira de la capa y la señora  
Desaparece... El prestidigitador saca un gran  
abanico blanco y empieza a abanicarse  
mientras canta suavemente)*

*Director- Tengo frio [sic].*

*Pres- ¿Como [sic]?*

*Director Le digo que tengo frio [sic]*

El criado que también siente frío entra para preguntar al Director si quiere que encienda la calefacción. El Director se niega porque no ha de vencerle un truco cualquiera. Se sube las solapas del frac y se pone los guantes.

*Pres-(abanicandose [sic]) ¿Pero es que el frio [sic] es  
una cosa mala?*

*Director (con voz debil [sic]) El frio [sic] es un  
elemento dramatico como otro cualquiera.*

*Criado (asoma a la puerta temblando con las manos  
sobre el pecho)*

*¡Señor!*

*Director Que [sic]*

*Criado (cayendo de rodillas) Ahí está el  
publico [sic]*

*Director (cayendo de bruces sobre la  
mesa) ¡Que pase!. [sic]*

*El prestidigitador sentado cerca de la cabeza de  
caballo silba y se abanica con gran alegría. [El]*

*Todo el angulo [sic] izquierdo de la decoración  
se parte y aparece un cielo de nubes largas*

*vivamente iluminado y una lluvia lenta de  
guantes blancos rigidos [sic] y espaciados.*

*Voz (fuera) Señor*

---

<sup>50</sup> / Acertada intuición de Lorca. Los sueños en los que el protagonista no encuentra la salida de casa, palacio o bosque, pueden ser inicios alarmantes. El joven de *Así que pasen cinco años* tampoco encuentra la salida en el bosque de Arlequín. En la escena del bosque de *Bodas de sangre* también se apunta el tema.

Voz (fuera) Que [sic]

Voz (fuera) El publico [sic]

Voz (fuera) Que pase.

*El prestidijaladr [sic] agita con viveza el abanico por el aire. En la escena empiezan a caer copos de nieve.*

*-Telon [sic] lento-*

*-Sabado [sic] 22 de Agosto [sic] 1930-*

## II. ANÁLISIS

Cuando lo conocí -el año 24-me deslumbró y no he salido de ese deslumbramiento.

JORGE GUILLÉN

(Carta de 11 de febrero de 1966)

## ESTRUCTURA

La concepción circular de la obra es evidente. El drama termina en el mismo lugar donde empieza, en el cuarto del Director del teatro al aire libre; este y el Criado cierran el drama con las mismas palabras con que dieron comienzo a la obra. Sin embargo, una lectura más atenta nos advierte de que se trata de espiral, más que de círculo; que palabras, temas, símbolos y situaciones reaparecen en el curso del drama en un plano cada vez más elevado en la idea, más profundo en el análisis. La obra termina, sí, en el mismo lugar en que empieza, pero las ligeras alteraciones escénicas a las que nos hemos referido hacen que todo sea y no sea lo mismo. La presencia de la muerte, en disfraz de elegante, displicente prestidigitador, convierte el cuarto en un puente entre dos esferas; las voces que en la lejanía repiten “Señor”, “¿Qué?”, “El público”, “Que pase” al final de la obra, además de indudable e intencionado efectismo teatral, nos brindan doble sugerencia, las dos perfectamente posibles y con antecedentes en el mundo poético de Lorca: repetición sonámbula, eco de vida que acaba o anuncio de entrada de nuevos personajes o público, en el mundo de los muertos donde quizá se encuentran también formas cambiantes, trajes y caretas.

Este girar ahondando en el meollo del tema es lo que caracteriza el drama. Lorca arranca de un problema concreto, el amor homosexual, para elevarse a conclusiones sobre el amor en todos los niveles; Lorca parte de las máscaras de sus personajes para llegar a conclusiones generales sobre la careta o caretas que lleva cada componente de la humanidad; sobre las múltiples personalidades en lucha



oculta que componen la supuesta única personalidad del hombre. Una de las tachaduras muestra claramente el pensamiento del poeta. Se encuentra en la escena que tiene por marco el sepulcro de Julieta.

*[Caballo blanco 1- (dirigiéndose al Director) Luchas*

*con una colección de disfraces*

*Los tres caballos blancos- Con una bailarina, con un*

*sacerdote, con un guerrero [sic] con*

*una cortesana.]*

Si vamos quitando trajes y caretas en busca de la verdadera personalidad, al final nos encontramos con una lucha de trajes, de personalidades íntegras, todas auténticas -ninguna total-, como el traje de Arlequín o el del rostro de huevo al final del cuadro quinto.

Pero la verdad, la verdad que buscaban los tres barbados y el Director, la verdad del amor, ¿dónde se encuentra? Una máscara sucede a otra, un traje va superpuesto en otro y cuando se hayan quitado todos los trajes, la última verdad será “una ortiga” al pie del muro de un cementerio. Y todo porque, como pensó hacer decir al Prestidigitador en su diálogo con el Director *[Usted llora porque todavía no se ha dado cuenta de que no [hay] existe diferencia alguna entre una persona y un traje.]*, texto tachado al percatarse Lorca de que la idea que expresa era otra forma de aludir a la veracidad de cada una de las múltiples personalidades del individuo.

Y, sin embargo, el Director -o Lorca- persiste. en. la búsqueda de la última verdad, aún en la escena final del drama, cuando ya todo se ha perdido. *Y si los perros gimen de modo tierno* -dice el Director al

Prestidigitador- *hay que levantar la cortina sin prevenciones*. Esto es, hay que llevar a la escena, hay que examinar y mostrar al público toda forma de amor -o de dolor- que el poeta perciba, cualquiera que sea su forma o el plano en que se encuentre y sea su voz escuchada por miles, uno o ninguno. La misión del poeta es descubrir la verdad y enseñarla a los demás aunque él se quede ciego, aunque sea predicar en el desierto. O dicho en inconfundible metáfora lorquiana: *Yo conocí un hombre que barria [sic] su tejado y limpia[dá]ba claraboyas y barandas, solamente por galanteria [sic] [ha] con el cielo.*

A lo largo del drama vuelven los temas, entran y salen los personajes y sus dobles, se repiten frases y palabras, pero jamás nos encontraremos en el mismo lugar. Sabemos que el drama comienza en el cuarto del Director del teatro al aire libre -teatro de falsa apariencia de verdad-; sigue en la “Ruina romana”, donde asistimos al primer encuentro del amor imposible, ruina que está a un nivel más bajo (*baja a la ruina*, dice uno de los personajes); sigue el acto que nos lleva al sepulcro de Julieta, en el que vimos cómo los personajes confesaban haber inaugurado el teatro bajo la arena, para pasar al cuadro quinto, ya de nuevo en el mundo de las convenciones sociales donde se enjuicia y castiga -se crucifica- sin darse cuenta de que todos los que mueren por amor, por decir la verdad, están, en cierto sentido, recordándonos la Pasión de Cristo. Y de allí, de la agonía y muerte del Desnudo Rojo, vuelta al cuarto del Director, con los importantes cambios que alteran su valor simbólico. Si en los cuadros anteriores los personajes hablaban de yerbas, arena y sepulcros, ahora, en la última escena, todo está visto desde o hacia arriba, y las palabras que dominan son tejados, nubes y cielos. Lejanía por elevación, por un esfuerzo de comprensión humana. Solo viendo las raíces podremos comprender las ramas, solo ahondando en las profundidades oscuras alcanzaremos esa lejanía que no pierde jamás de vista el destino y el sufrimiento del Hombre.

*Si avanzas un escalon [sic] mas [sic], el hombre te parecerá una brizna de hierba*, dice el Prestidigitador; pero el Director rectifica enérgico: *No una brizna de hierba pero si un navegante.*

El poeta ve así el tema del amor. En todos los planos será siempre un acto casual -o ley-, motivará un

drama. Se podría argüir, claro es, que frente al amor fructífero del hombre hacia la mujer, el amor homosexual se caracteriza por el estigma de la frustración, de lo nonato, de la simiente perdida. Si Lorca aceptara tal juicio, si detuviera aquí su razonamiento, no solo habría traicionado el intento del drama sino lo fundamental de su actitud de hombre y de poeta, en esta y en todas sus obras: verlo todo, aún en los momentos de mayor alegría, “sub specie mortalitatis”. Cuando el Prestidigitador dice que él puede convertir un navegante en una aguja de coser, se produce el diálogo siguiente:

*Dires-Eso es precisamente lo que se hace en el teatro.*

*por eso yo me atrevi [sic] a re[l]alizar un  
dificilísimo [sic] juego poético [sic] en espera de  
que el amor rompiera con impetu [sic] y diera  
nueva forma a los trajes.*

*Pres- Cuando dice usted amor yo me asombro*

*Direc- Se [A] asombra de que [sic]?*

*Pres- Veo un paisaj[a]e de arena reflejado en un  
espejo [roto] turbio*

*Direc -¿Y que [sic] mas [sic]?*

*Pres- Que no acaba nunca de amanecer*

*Direc- Es posible*

*Pres- (displicente y golpeando [el] la cabeza  
de caballo con las yemas de los*

*dedos) Amor.*

*Direct (sentandose [sic] en la mesa) Cuando*

*dice usted amor yo me asombro.*

*Pres- ¿Se asombra de que [sic]?*

*Direct- Veo que cada grano de arena se convierte en  
una hormiga vivísima [sic].*

*Pres- ¿Y que [sic] mas [sic]?*

*Director- Que [amanece] anochece cada  
cinco minutos.*

*Pres- (mirandole [sic] fijamente) Es posible.*

Para el lector atento a la obra de Lorca, familiarizado con su mundo simbólico, el sentido del diálogo resulta relativamente claro. En oposición sitúa aquí Lorca dos actitudes frente al amor o, mejor dicho, la crítica más severa que cada tipo de amor puede dirigir a su opuesto. Para el Prestidigitador -esto es, la muerte, abogada *per se* de la reproducción de la especie- la palabra amor en labios del Director del teatro al aire libre, defensor de la legitimidad del amor homosexual, despierta la idea de “un paisaje de arena”, de simiente perdida, reflejado en “un espejo turbio” y sin que acabe de amanecer, de dar vida. Para el Director la palabra amor en boca del Prestidigitador -muerte- produce igual asombro: en ese mismo espejo turbio ve cómo cada uno de aquellos granos de arena “se convierten en una hormiga vivísima” -criatura humana igual a hormiga- y cómo mueren, anochece, cada cinco minutos. Más adelante veremos otros ejemplos de cómo Lorca da forma dramática a la idea, no sin antecedentes en la literatura europea, de que el fruto del amor es solo alimento para la muerte.

Desde el ángulo visual en que se sitúa Lorca, poco importan las leyes morales, humanas o divinas.

Ante el sufrimiento, la sangre y la muerte del hombre, los preceptos morales se desvanecen en la nada. Cuando el Prestidigitador pregunta al Director del teatro *¿quien [sic] pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama?* El Director contesta: *Es rompiendo todas las puertas el unico [sic] modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es [una pared y la sangre un cruce de tumultos.] un muro que se disuelve en la mas [sic] [que] pequeña gota de sangre;* palabras, estas últimas, a las que ya nos referimos al tratar del cuadro final. Lorca tampoco parece aceptar el consuelo de una religión en la cual no cree: *Me repugna el [agonizante] moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre [elmuro] la pared y se duerme tranquilo. El hombre solo con su destino y sin posible descanso.* Por eso: *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.* O, como dijo un poco antes el agónico Hombre I, los hombres pasan por la vida cual estrellas fugaces por el espacio, lanzados a *velocidades increíbles [sic]*.

## LOS PERSONAJES

En *El público*, Lorca está intentando una nueva forma de expresión dramática; drama de ideas y de pasiones abstractas, no de caracteres y argumento en el sentido tradicional de estos términos. Al igual que en *La zapatera prodigiosa*, en *Don Perlimplín*, en *Yerma*, en *La casa de Bernarda Alba* y en *Doña Rosita*, Lorca presenta en *El público* temas más que una trama. Pero en aquellas piezas -como en casi todo el resto de su obra dramática- se mueven personajes tomados de la vida real, con individualidad plena, aunque muchos carezcan de nombre propio. Si *Yerma*, la madre de *Bodas de sangre*, *Bernarda Alba*, o *Doña Rosita* sobrepasan el tamaño normal de los seres que encontramos en nuestro diario vivir, la causa no es otra que la fuerza con que poderosas individualidades sienten, abrazan o se ven arrastradas por sus propias obsesiones, no porque el poeta las haya visto a priori como símbolos de tales obsesiones. Incluso en *La zapatera prodigiosa*, en donde quiso diseñar una figura que encarnara la eterna lucha entre la realidad y la fantasía, el poeta crea la humanísima Zapaterita,

juguetera y arisca, de agridulce feminidad, más alegre, viva y real que otros entes que viven entre la realidad y el sueño. En *El público*, al igual que en *Así que pasen cinco años*, los personajes carecen de nombres propios y, a primera vista, de individualidad propia. Posiblemente, Lorca quiso presentar a estos seres que solo viven en su mente como genéricos absolutos, casi abstracciones -Director, Hombres, Emperador, Estudiantes, Centurión- o, cuando presentan nombre propio, elevado este a la categoría de absoluto total: Elena = Mujer. El único nombre propio será el de Julieta, arquetipo sí, pero aquí más individualizado que los seres que idea el poeta. Sin embargo, se presiente tanto dolor humano, tanta verdad íntima en estos entes de su imaginación y en el enmarañamiento de sus dobles que, en algunos momentos, nos parece que, de repente, cobran más realidad, que están más vivos que si les hubiera dado nombres propios y adjetivos calificativos.

Intentemos un breve examen de cada uno de ellos.

El drama gira alrededor del Director y de tres hombres, tres actitudes, tres variantes. De estos, el Hombre I es el más definido, no obstante el difuminado en que se mueven los tres barbados. El esbozo no es, en este caso, únicamente de un tipo; se apunta un personaje, sin duda el más importante después del Director. Es, ya lo hemos visto, el que no oculta su verdadera personalidad, ni sus más íntimos deseos, al menos así lo dice él y su creador parece tolerar tal presunción, ya que es el único al que no hace pasar por detrás del biombo revelador. Este Hombre I parece encarnar el tipo de homosexual que en la “Oda a Walt Whitman” Lorca encasilla entre “los puros” o “los clásicos”. *Debieron vencer*, dice en el cuadro sin numerar refiriéndose a la lucha ocurrida en la “Ruina romana”. El Hombre III le pregunta cómo.

*Hombre 1- Siendo hombres los dos y no dejandose [sic] arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente [sic] hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca?*

Tal vez por esto es el único personaje consciente de la imposibilidad de lograr su deseo. En algunos momentos el Hombre I y, en otro plano, el Caballo Negro del sepulcro de Julieta parecen compartir un concepto platónico del amor. La condena que el primero hace del ano en ese revelador cuadro sin

numerar *-el ano es el castigo del hombre... el ano es el fracaso del hombre, su vergüenza [sic] y su muerte-*, halla eco más adelante en ese mismo cuadro, pero referido a la unión carnal con la mujer; es el ya citado comentario marginal del Caballo Negro en el sepulcro de Julieta. *¡Oh amor amor que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros!* Frente a la censura de dos formas de amor carnal, el Hombre I parece aspirar a *la belleza pura de los marmoles [sic] que brillaban conservando [fuegos] deseos íntimos defendidos por una superficie intachable*. Conviene recordar que este personaje, desdoblado en Figura de Pámpanos, en el cuadro “Ruina romana”, es el que al despojarse de los sarmientos de vid que le visten, aparece como un desnudo blanco de yeso. Y luego, cuando el Centurión Romano dice al Emperador, que al fin ha encontrado el uno que buscaban *-Difícil [sic] es pero ahí [sic] lo tienes-* esa Figura de Pámpanos contesta rotundo: *Lo tiene porque nunca lo podrá tener*.

A veces el Hombre I podrá, al menos en apariencia, desmentir algo esta nota dominante de su carácter, ya que para Lorca sería contradictorio en un teatro bajo la arena pretender definir, o que sean definibles de un modo constante, las actitudes, motivaciones o sentimientos de personajes que están buscando una última verdad. Pero no hay duda, ese Hombre I está concebido como buscador de una belleza ideal, desprovista de toda relación carnal, aún cuando el camino sea a través de un hundirse en las formas de la carne. Cuando el Hombre III, que no comparte el concepto ideal de belleza que formula el Hombre I, y menos aún la condena total que este hizo del ano, recuerda lo que es la vida real, en estado de natural inocencia, sin noción de pecado ni de moral (*Cuando sale la luna los niños de campo se reúnen [sic] para defecar*), al instante el Hombre I lo ataja con las palabras: *Y detrás [sic] de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace horrible la libertad de los desnudos*, terminante acusación contra los exhibicionistas, los eróticos contemplativos y los corruptores de todos los países.

El Hombre II parece encarnar a los vacilantes y afeminados, los que Lorca fustigó en la “Oda a Walt Whitman” con los epítetos “esclavos de la mujer, perras de sus tocadores”. El Hombre III será el “vergonzante”, en eterna lucha con su instinto, dispuesto siempre a negar lo que ama y fingiendo atracción por el sexo opuesto. La verdadera índole de su naturaleza la pone de manifiesto el Hombre

I en una de las disputas en que están todos constantemente enredados. En el cuadro sin numerar, el Hombre III acusa a los demás de no ser verdaderamente hombres y afirma estar asqueado de su compañía. Al instante, el Hombre I lo desafía; si lo que dice lo siente de verdad, el remedio es bien sencillo: *Ahí [sic] detrás [qued] en la última [sic] parte del festín [sic] está el Emperador ¿porqué [sic] no sales y lo estrangulas?* y cuando se trata de dilucidar cuál de los cuatro sería capaz de matar al Emperador, el Hombre I, al darse cuenta de que el Hombre III es el que tiene más miedo, habla al Director:

*Ese es ¿lo conoces ya? Ese es el valiente que en el café y en el libro nos va [diciendo] arrollando las venas en largas espinas de pez. Ese es el hombre que ama al [e]Emperador en [silencio] soledad y lo busca en las tabernas de los puertos. Enrique mira bien sus ojos Mira que pequeños racimos de uvas bajan por sus hombros...*

Las últimas palabras -¿alusión al Dionisio afeminado de algunas representaciones?- no solo nos muestran la verdadera psicología del Hombre III, sino que arrojan un rayo de luz sobre la hasta ahora misteriosa figura del Emperador. Si el Hombre III “ama al Emperador en soledad y lo busca en las tabernas de los puertos”, si la prueba más concluyente de odio al homosexualismo sería matar al Emperador, parece legítimo suponer que este, al menos en cierto sentido, tal vez sea encarnación del amor homosexual. Si recordamos, además, que el Emperador vaga por el mundo en constante busca de uno, que no encuentra, podríamos ver en él un símbolo de la quimérica unión de dos mitades y del ansia de un amor total. (En la obra de Lorca hay ejemplos que justificarían ambas interpretaciones.) ¿O será que para Lorca el amor homosexual, en su faceta más elevada, no es otra cosa que la manifestación de un amor ideal, sin posible “grito de la especie”?

En todo caso, ¿por qué personificaría Lorca estas ideas en un emperador romano? ¿Por qué tendrá el

Emperador que vestirse de Pilatos en el cuadro quinto? ¿Pensaría en Nerón? Me inclino a creer que el posible modelo no es otro que Adriano, enamorado de Antínoo. Lo cierto es que este Emperador, con toda su pluralidad simbólica, se diría en lucha constante, pero constantemente derrotado por Elena, encarnación de la mujer. En el primer cuadro, el Hombre III atenaza con fiereza las muñecas de Elena y lanza el desafío *¡Veremos quien [sic] puede mas [sic]!* Con tranquila firmeza, ella recoge el reto: *Yo y siempre yo.*

En el cuadro sin numerar percibimos de nuevo el encuentro de estas contrarias actitudes:

*Hombre 1 (al di) ¡Te traeré la cabeza del emperador!*

*Director Será el [rego] mejor regalo para Elena*

*Hombre 2. Quedate [sic] Gonzalo y permite que te lave los pies.*

*Hombre 1. La cabeza del emperador quema los cuerpos de todas las mujeres.*

*Director (al hombre 1) Pero tu [sic] no sabes que*

*Elena puede pulir sus manos dentro del fosforo*

*[sic] y la cal viva. ¡Vete con el cuchillo! ¡Elena*

*Elena ¡corazón mio [sic]!*

*Hombre 3. Corazón mio [sic] de siempre! Nadie nombre aqui [sic] a Elena*

*Director (temblando) Nadie la nombre. Es mucho*

*mejor que nos serenemos. Olvid[ea]ando el*

*teatro será posible [sic] Nadie la nombre.*

*Hombre 1. Elena*

*Director- (al H. 1.) ¡Calla Luego [te es] yo estaré*

*esperando detras [sic] de los muros del gran*

*almacen [sic]. Calla.*

*Hombre- 1 [Para] Prefiero acabar de una vez ¡Elena!*

Con traje de griega en el primer cuadro; como mujer del Centurión, la que paría “por cuatro sitios a la vez”, como la picassiana cantinera-vaca de los soldados en el cuadro “Ruina romana”, o como mujer del profesor de Retórica en el cuadro sin numerar, Elena es, en todos los niveles de realidad o sueño, la mujer que vence y anula el tipo de amor que representa el Emperador y que de una forma u otra practican el Director y los tres Hombres. Y, sin embargo, bajo todos esos disfraces, Elena es una abstracción, un motivo, a veces una burda caricatura de sí misma, jamás un ser real. Es un tipo concebido por o para el homosexual. Tal concepción de la mujer no podía satisfacer plenamente a Lorca, supremo conocedor de la psicología femenina, creador de tantos caracteres femeninos, vivos ya en la región que pueblan los grandes entes de ficción. Frente a esa Elena, deshumanizada por la convención e ironía del homosexual, Lorca esboza en Julieta el único carácter real y humano, sin grandes deformaciones, dentro de la extraña contextura de la obra y de las transformaciones que todo sufre en la escena del sepulcro en Verona. El resultado es el personaje más “vivo” de todo el drama, a pesar de hablar desde la muerte. Es una Julieta que se asemeja mucho más a otras figuras lorquianas que a la enamorada hija de Capuleto aunque, como veremos más adelante, convergen en ella claros ecos de la heroína de Shakespeare.

Las demás figuras que aparecen en la obra proceden del mundo real, o de la historia, o de leyendas, pero jamás de un modo total y claro. El Centurión “de túnica amarilla y carne gris”, que acompaña al Emperador, más que viejo centurión romano se diría centurión de paso de Semana Santa, figura de gracioso más que intento de reconstrucción histórica, primo hermano, en definitiva, de aquellos “centuriones amarillos / de carne gris, desvelada” que en el romance “Martirio de Santa Olalla” “llegan al

cielo sonando / sus armaduras de plata”.

Las Damas que entran y salen del teatro en el cuadro quinto son seres del mundo real que penetran en el mundo fantástico de la obra. Los Estudiantes, a primera vista, parecen también personajes del mundo real. Sin embargo, hemos visto que en algunos momentos actúan como réplica de lo que ocurre en el plano superreal del Director y de los Hombres, con sus dobles y los caballos, dobles de dobles. Pero las Damas y Estudiantes, más que entrar en el mundo del subconsciente, es como si reaccionaran ante la manifestación exterior de ese subconsciente, en este caso la representación del Romeo y Julieta que ha desencadenado la revolución.

El Enfermero -¿enfermero o juez?- se mantiene imperturbable en una zona fronteriza entre realidad y sueño, pero los ladrones son los de la Pasión de Cristo, convertidos aquí en buenos compañeros que ayudan al tránsito del Desnudo Rojo. La madre de Gonzalo, que entra en el último cuadro para reclamar a su hijo, parece un personaje de Pirandello visto al revés: ser del mundo real entrando en el mundo de la imaginación. Personaje extraño es el Criado, que apenas habla y que acompaña siempre al Director, impasible espectador hasta en la muerte. Este criado, como veremos más adelante, es hermano mayor del criado de *Así que pasen cinco años*; y los dos, acaso, se basen en los idealizados *butlers* ingleses de novelas, teatros y películas de aquellos años.

Quedan los caballos, pero sería difícil intentar descubrir su complejo significado sin examinarlos en relación con todos los otros caballos que galopan y relinchan por dramas y poemas; por lo tanto, nos ocuparemos de ellos en capítulo aparte.

Un examen detallado confirma la primera impresión: procedan de donde procedan, hombres y caballos, damas y estudiantes, criado y personajes subsidiarios, todos están iluminados por una extraña luz de sueño o pesadilla. Un análisis minucioso confirmará además que personajes, tema y trama convergen en el Director de forma tal que se plantea la pregunta de si Lorca no concebiría la obra -independientemente del tema- como sueño, pesadilla o delirio que sufre el Director momentos antes de morir. En el centro mismo de la escena, ocupando siempre el primer lugar, dominándolo todo, el

Director nos parece con frecuencia trasunto del propio Lorca. Muchas de las ideas que expresa sobre el teatro, sobre la soledad del hombre, sobre la libertad amorosa, sobre la muerte, son, en gran medida, ideas de Lorca tal como las vemos expresadas con mayor o menor claridad en todo el resto de su obra. Si consiguiéramos aclarar más el enredo y los elementos constitutivos de esta obra, tal vez lograríamos perfilar con mayor nitidez las siluetas de autor y criatura.

## EL POETA

Tema, subtemas y conclusión final -la absoluta soledad del hombre- están sentidos con tanta hondura; con tal precisión y equilibrio usa Lorca la expresión brutal y el vocablo tierno, que en este primer borrador de un drama experimental apenas si se percibe, en contadas ocasiones, el peligro más frecuente en los llamados dramas de ideas: el tono discursivo y la glosa, cuando no la acusación o la propaganda. A esquivar estos peligros coadyuvan con el dramaturgo -que solo propugna comprensión-, el poeta, el artífice de formas nuevas, portador de una vieja tradición cultural.

Vencida la sorpresa que produce un experimento tan atrevido en 1930, lo primero que se advierte es el carácter poemático de la obra. Las citas que hasta ahora hemos facilitado justifican el aserto. Son temas, personajes y situaciones concebidos y tratados por un poeta. Solo un poeta habría podido transformar el intento original, interesante por sí e incitador de polémicas, en una nueva aportación a la saga del destino del hombre; solo un poeta podría encerrar en palabras, frases y metáforas tal pluralidad de significados, tal riqueza de reverberaciones; solo a un poeta le sería posible hacer “natural” la coexistencia de opuestos, la intercomunicación entre reinos y esferas.



Desde las primeras palabras que pronuncian los caballos al comienzo de la obra -*Y tus zapatos* (los del director) *estaban cocidos por el sudor pero sabemos [sic] comprender que la misma relacion [sic] tenia [sic] la luna con las manzanas podridas en la hierba-, hasta el yo conoci [sic] un hombre que barría su tejado y limpi[ada]ba claraboyas y .barandas, solamente por galanteria [sic] [ha] con el cielo*, que el Director dice al Prestidigitador en el cuadro último, la voz del poeta nos lleva de lo particular a lo abstracto, de lo íntimo humano a lo universal o cósmico. El vehículo del que se sirve es siempre el amor, un amor que no se limita a los seres humanos. La forma en que expresa su integral franciscanismo es también la de un poeta que ha adquirido dominio de la prosa y del diálogo, ambos precisos, nerviosos, de giros inesperados. Cuando los tres caballos dicen a Julieta que todavía le queda el prado y el horizonte de montañas, el Caballo Negro replica: *Julieta No hagas ningun [sic] caso En el prado está el campesino que se come los mocos el enorme pie que machaca el ratoncito y el ejercito [sic] de lombrices que moja de babas la hierba viciosa. Y un poco antes, en ese mismo cuadro, se lamenta Julieta: [Cuando [yo] era muy pequeña yo veía [sic] en Verona a las hermosas vacas pacer en [prados. pacer [sic] en] Luego las veía [sic] pintadas en mis libros. pero [sic] las recordaba siempre al pasar por las carnicerías [sic].*

El poeta se ha puesto al servicio del dramaturgo. Correcciones y tachaduras testimonian a lo largo de toda la obra el esfuerzo que hace Lorca por frenar su vena lírica. A veces, podría parecer que en esta dirección va demasiado lejos, que incurre en notas de tosco humor. En el cuadro quinto, los estudiantes hablan de los primeros efectos de la Revolución:

*Estu- 4 La primera bo[n]l]mba de la revolución barrio*

*la cabeza del profesor de Retorica [sic]*

*Estu- 2 Con gran alegría [sic] para su mujer que*

*ahora trabajará tanto que tendrá que ponerse*

*dos grifos en las tetas.*

Expresiones como esta no solo sirven para aligerar la tensión del drama, intensifican, por contraste, el clima de pesadilla que caracteriza toda la obra; esa y otras andaluzadas estudiantiles cumplen en el drama función análoga a la que una mosca posada en un panecillo, un minucioso alfiler o una bicicleta pintados con todo el detallismo del quattrocento, desempeñan en un cuadro de Dalí, Miró o Domínguez.

En *El público*, Lorca introduce, sí, algunos pequeños poemas, pero nunca tan visible como entonces su resistencia a toda concesión lírica. Es, como veremos al ocuparnos de ellos en la sección correspondiente, un lenguaje antipoético en forma poético-popular porque así conviene al propósito dramático, al ambiente en que se produce y a las voces que lo articulan. En estos poemitas, el poeta lírico está todavía más frenado que en la prosa. Solo por un momento ha dejado Lorca volar su Pegaso, si bien muy cortas las bridas. Ocurre en ese cuadro sin numerar, cuando se abre el muro del fondo y aparece el sepulcro de Julieta en Verona.

*Julieta- saltando del sepulcro [Amiguitas mías [sic] ayudadme un poco.] Por favor. No he tropezado con una amiga [hace mas [sic] de cu] en todo el tiempo [que llevo expatriada y sin emba] apesar [sic] de haber [apesar] cruzado [por] mas [sic] de tres mil arcos vados. Un poco de ayuda por favor.*

*Un poco de ayuda y un mar de sueño.*

*Canta-*

*Un mar de sueño*

*Un mar de tierra blanca*

*Y los arcos vados por el [tiempo] cielo*

*Mi cola por los mares y por las algas.*

*[Y] Mi cola por el tiempo.*

*Un mar de tiempo*

*Playa de los gusanos leñadores*

*Y delfin [sic] de cristal por [el] los*

*[almendros.] cerezos*

*¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!*

*¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!*

Esta aparición de Julieta viene inmediatamente después del mutis que por opuestos lados hicieron las dos parejas: Director en lucha con Hombre I, y Hombre II debatiéndose con Hombre III. El brusco contraste entre ambas escenas es un ejemplo del ritmo y equilibrio estructural de la obra. El Director y los hombres, todavía en el mundo de los vivos, prisioneros de instintos y deseos que no tienen plena satisfacción ni acaban de comprender, se debaten y luchan entre sí; Julieta, perfecta encarnación del amor normal, sigue ansiando amor en el mundo de los muertos y canta su “soledad sin arcos”, en un bellissimo poema lleno de sugerencias y ecos no siempre fáciles de precisar.

Los elementos constitutivos del poemita -soledad, tiempo, arcos vados, sueño- fueron formulados por la propia Julieta en el breve monólogo que precede a la canción. Hasta cierto punto, esa canción glosa también unos conceptos que sabemos no escasean en el resto de la obra lorquiana, y que se precisan, sobre todo, al comienzo del acto tercero de *Así que pasen cinco años* cuando el sibilítico Arlequín recita y danza un poema que guarda con el de Julieta relación estrecha. Los dos poemas se complementan y contribuyen a aclarar sus respectivos significados. En ambos, Lorca establece la oposición entre sueño y tiempo, pero también idéntica correlación y unión final de ambos conceptos. Lo que en el primero queda aludido en difícil metáfora, en el segundo es corazón mismo del poema: una grave, fría, desolada meditación sobre la fugacidad de vida y sueño, y sobre la soledad del hombre. Comparemos brevemente ambas composiciones. Julieta habla desde la muerte, el Arlequín desde su umbral... si el Arlequín no es, como sospecho, disfrazado ángel de la muerte, o la muerte misma acercándose a recibir a los que llegan a su morada.

*El sueño va sobre el tiempo*

*flotando como un velero.*

*Nadie puede abrir semillas*

*en el corazón del sueño.*

*(O. C., 1108)*

Así comienza el Arlequín, y Julieta, para poner fin a su solitaria vida en la muerte, pide “un mar de sueño”; pero en seguida rectifica y aclara: “un mar de tierra blanca”. ¿Verá Julieta -o Lorca- el sueño como deseable pero estéril desierto de tierra blanca donde nada puede fructificar? Y si recordamos que en ambos poemas Lorca emplea sueño en toda su pluralidad de acepciones, una de ellas equivalente a vida, los dos primeros versos del Arlequín y de Julieta adquieren una intensidad y una polivalencia no fáciles de percibir en una primera lectura.

Los “arcos vacíos” que menciona Julieta tienen, al igual que la reiteración de la palabra “ruina” -aquí y en toda la obra de Lorca- valor de cosa terminada, de muerte.

“Mi cola por los mares y por las algas”, canta Julieta, y el Maniquí de *Así que pasen cinco años* gime: “Mi cola se pierde por el mar”. En ambos casos se acusa igual idea de constante huida en la muerte. Julieta porque ya está muerta; el traje de boda porque no llegó a “nacer”. “Y mi cola por el tiempo” aclara Julieta. Su recuerdo, su estela perdida por un tiempo sin principio ni fin. “Un mar de tiempo”, dice ahora, en oposición -¿no será acaso fusión?- al “mar de sueño”, del primer verso. Vertical y horizontal. Aspiración a lo eterno y vida que pasa, que se lleva el tiempo. Pero al instante Julieta se corrige de nuevo. El tiempo no es *mar*, sino *playa*, *playa* de muerte constante, final de toda vida. En su segundo cuarteto el Arlequín expresa, con pequeña variante, igual idea:

*El tiempo va sobre el sueño*



*hundido hasta los cabellos.*

*Ayer y mañana comen*

*oscuras flores de duelo.*

*(O. C., 1108)*

Entre paréntesis de muerte, transcurre el fugaz hoy que es la vida del hombre y sin embargo, a pesar de su indudable dramatismo, esos dos últimos versos no pueden competir con la escueta precisión de “Playa de los gusanos leñadores”, de la canción de Julieta, porque en un solo endecasílabo Lorca ha cristalizado dos símiles que reitera con relativa frecuencia en su obra: Hombre-árbol y leñador-gusano-muerte. Quizá convenga recordar algunos ejemplos.

Cuando en la escena cuarta del último acto de Mariana Pineda la protagonista finge creer que Pedro Sotomayor vendrá a salvarla, describe así su temerosa esperanza:

*Mi sangre se agita y tiembla,*

*como un árbol de coral*

*con la marejada tierna.*

*(O. C., 871)*

Las llamas de la hoguera cercan el ensangrentado cuerpo de Santa Olalla:

*Mil arbolitos de sangre*

*le cubren toda la espalda*

*y oponen húmedos troncos*

*al bisturí de las llamas.*

*(O. C., 459)*

En el soneto “Adán” leemos:

*Árbol de sangre moja la mañana*

*por donde gime la recién parida.*

*(O. C., 353)*

Y hablando del triunfo de la muerte en Nueva York:

*No importa que cada minuto*

*un niño nuevo agite sus ramitos de venas.*

*(O. C., 492)*

Si el sistema circulatorio del hombre es cual árbol, lógico será describir las generaciones por venir como

*selva de sangre de la mañana próxima*

*(O. C., 525)*

o decir que

*...y las manos del hombre no tienen más sentido*

*que imitar a las raíces bajo tierra.*

*(O. C., 5-65)*

O que el vientre de la mujer es

*una lucha de raíces*

*(O. C., 571)*

y cuando el propio poeta describe su miedo a “perder la maravilla” de un amor, dice:

*Tengo pena de ser en esta orilla  
tronco sin ramas; y lo que más siento  
es no tener la flor, pulpa o arcilla,  
para el gusano de mi sufrimiento.*  
(O. C., 638)

Si una identificación con la naturaleza hace posible equiparar el Hombre al Árbol, nada más lógico que leñador y gusano equivalgan a muerte. En forma indirecta nos parece vislumbrarlo ya en los primeros escritos del poeta: “Los segadores con las guadañas dan muerte a las espigas”, dice en “San Pedro de Cardeña” (I. P., 56); y en las indicaciones que da para la escena V de su juvenil *Maleficio de la mariposa*, leemos “Alacranito es un viejo leñador que vive en el bosque y que frecuentemente baja al pueblo a emborracharse. Es glotón insaciable y mala persona...” (O. C., 689). De esos primeros titubeos, saltamos en seguida a esa joya de brevedad dramática, al “Cortaron tres árboles” (O. C., 367) del libro *Canciones*, o a los tres leñadores de *Bodas de sangre* que, en la escena del bosque, actúan como puente entre el mundo real de los amantes y el de la muerte representada por la mendiga y la luna. En *Poeta en Nueva York*, el tema se funde con la denuncia de una civilización mecánica que ha perdido toda verdadera comunicación con la naturaleza.

*El leñador no sabe cuándo expiran  
los clamorosos árboles que corta*  
(O. C., 482)

dice en la “Oda al rey de Harlem”, y en “Cielo vivo”:

*Allí no llega la escarcha de los ojos apagados  
ni el mugido del árbol asesinado por la oruga.*  
(O. C., 500)

Ecos, parecen, de los primigenios ritos y creencias que Sir James Frazer menciona en *The Golden Bough*.<sup>51</sup>

Tiempo: “playa de gusanos leñadores”. Mar de tiempo con orillas repletas de muertos que caen allí como árboles derribados por “gusanos leñadores” o, dicho de otra forma, lugar en que caeremos todos “en la última fiesta de los taladros” (O. C., 516).

Pero volvamos al poema que canta Arlequín. Parecería que Lorca no quedó satisfecho con ese “Ayer y mañana comen / oscuras flores de duelo”, porque él mismo se mejora la plana en el tercer cuarteto, perfecta y breve exposición de la fugacidad de la vida:

*Sobre la misma columna,  
abrazados sueño y tiempo,  
cruza el gemido del niño,  
la lengua rota del viejo.*  
(O. C., 1108)

---

51 / El libro traducido al castellano, en versión abreviada, por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, con el título *La rama dorada*. Nueva edición revisada y corregida por Julián Calvo. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1951 (sobre árboles -cultos, ritos, etc.- consúltese, en particular, las páginas 136-65). No creo que Lorca conociera tan importante trabajo sobre magia y religión, y al que tanto deben los escritores y poetas ingleses que surgieron entre las dos guerras. T. S. Elliot -entre otros- reconoció esa deuda en las notas que acompañan *The Weist Land*: “To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough*”. Quizá Lorca tampoco necesitaba conocer el libro de Frazer. Toda la obra lorquiana evidencia una notable identificación con la naturaleza. Sobre una disposición temperamental actuarán luego -en el ejemplo que nos ocupa- los bosques de los cuentos de hadas, las metamorfosis de la mitología griega, las citas literarias o bíblicas. Varias veces le oí contar con obvio deleite la predicción de las Brujas a Macbeth; la de este solo sería vencido el día en que los árboles del gran bosque de Birnam se pusieran en marcha y avanzaran hacia las latas colinas de Dunsiname. Era evidente que para Federico los compañeros de Macduff, cubiertos de ramas, podrían ser también árboles de verdad, o simplemente hombres que andan cual árboles. Recuerdo a este propósito el entusiasmo con que me oyó leer un día el milagro de Bethsaida, que cuenta San Marcos (8. xxii-xxiv) y cómo repitió para sí varias veces -indicio siempre de que quería fijar algo en su memoria- la contestación del ciego a la pregunta que le hizo Jesús después de haberle escupido en los ojos y puesto sus manos sobre ellos: “Veo los hombres, pues veo que andan como árboles”.

Sobre la misma columna -¿árbol, cruz, hombre?- se funden sueño y tiempo, y la vejez alcanza al niño en su cuna, como en el extraño monocromo de Ticiano, que se exhibe en la National Gallery of Art de Washington, la calavera del caballo (que parece simbolizar la muerte) persigue, casi alcanza, al niño Cupido que, contra fuerte vendaval, corre alrededor de un árbol empujando la rueda de la fortuna o de la vida.

No sería fácil mejorar ese tercer cuarteto del Arlequín, ni el siguiente y último sobre el ensamblaje o fusión de sueño y tiempo, sobre cómo este engaña a aquel cuando el hombre cree que puede poner cálculos al tiempo, que su propia vida puede ser la unidad de medida:

*Y si el sueño finge muros  
en la llanura del tiempo,  
el tiempo le hace creer  
que nace en aquel momento.  
(O. C., 1109)*

Y, sin embargo, lo que estos dos cuartetos exponen con tan admirable barroquismo estaba ya implícito, con escueta sobriedad, en aquel “Playa de los gusanos leñadores” seguido del verso “Y delfín de cristal por los cerezos”. Lorca, por boca de Julieta, parece ver la sucesión de los días como un delfín que salta la noche para iluminar cada nueva mañana los huertos de cerezos bañados de rocío. La lamentación “Oh, puro amianto de final” podría, tal vez, aludir al definitivo final de todo (amianto: resistente al fuego, al sol de la vida), tal vez al tiempo eterno, al silencio. Si este, o algo parecido, fuera el sentido de estas palabras, la exclamación “¡Oh ruina! ¡Oh soledad sin arco!”, sería lógica y la lamentación “¡Oh, mar de sueño”, broche perfecto. Principio y final. Círculo de fondo y forma, como

ocurre con análoga alteración rítmica en el poema que baila el Arlequín de *Así que pasen cinco años*. En ese mar de sueño y tiempo no habrá ya para Julieta ni el vacío de los tres mil arcos a que aludió en un principio.

De los otros breves poemas que figuran en la obra, nos ocuparemos al hablar de los temas e ideas que esas composiciones glosan o ilustran.

## SURRRRALISMO Y TRADICIÓN CULTA

Por la forma exterior, podría definirse *El público* como drama surrealista, posiblemente el primer intento importante de aplicar técnicas surrealistas a un teatro de problemas humanos, vivos en la realidad de la vida y de los sueños.<sup>52</sup> Los textos citados hasta ahora evidencian lo que la pieza tiene de surrealismo visual. Los ejemplos podrían multiplicarse. “Diminutas hélices de ventiladores” cubren la cabeza del niño de la ruina; el Caballo Negro lleva “un penacho de plumas del mismo color y una rueda en la mano”: dos detalles pictóricos que podrían encontrarse en cuadros de Dalí o Max Ernst. El Prestidigitador dice en el último cuadro que él puede, sin ningún esfuerzo, convertir un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos o un navegante en una aguja de coser; ¿no se acerca Lorca en el primer caso al surrealismo lírico y alado de René Magritte y en el segundo al “Homenaje a Lautréamont” de Man Ray? Las moscas que cayeron en cuatro mil naranjadas que tenía preparadas el Hombre I nos parecen guardar un lejano parentesco con las hormigas que corrían locas por las palmas de las manos que acariciaron los senos de la joven de *Le chien andalou*. Y ¿no podría ser sueño en película de Buñuel *la joven violada* por el perro que llega al sepulcro de *Julieta tapandose [sic] con los geranios*? Tal vez convenga advertir que la mayoría de los cuadros que la lectura de *El público* nos trae a la memoria fueron pintados con posterioridad a 1930; con posterioridad... o mucho antes; que *el embudo lleno de plumas y ruedecillas* con que cubre su cabeza el Pastor Bobo guarda íntima relación con los embudos con que se tocan algunas figuras del Bosco y de Brueghel, pintores que el poeta conocía y admiraba.<sup>53</sup>

52 / No creo que produzca extrañeza esta afirmación. Con razón, dice Guillermo de Torre que “cuando intentamos hacer un recuento de sus realizaciones (las del superrealismo, como él insiste en que debemos denominar el movimiento), apenas encontramos otra cosa que poesía y teoría”. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965. Pág. 433. Por otra parte, lo que predomina en todos los intentos surrealistas es el tono irónico o un simple deseo de “épater”. Algo parecido ocurrió con el teatro *Dadá*, aunque este dio origen a una obra dramática de interés: El emperador de China (véase Teatro *Dadá*. -Recogido por Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis.- Barral, Barcelona, 1971).

53 / Quizá alusión a los extraños sombreros puntiagudos que usaban los judíos en la Edad Media. (Véase la reproducción del Santo Entierro en *The Story of Arts*, por E. H. Gombrich. Paidon. London. MCML. Pág. 150 y comentario en págs. 140-141).

Con el surrealismo habrá que asociar también los motivos asépticos y clínicos que abundan en esta y otras obras lorquianas de esos años -radiografías, termómetros, aceite alcanforado-, así como el aparente teatro del absurdo, las imágenes truncadas, de aparente automatismo, ese -al parecer- dar rienda suelta al subconsciente, a la materialización de los sueños, a la mutación de las formas.

No obstante, si por surrealismo entendemos lo que entendieron Breton, Aragon y otros teorizantes del movimiento, *El público* nada tendrá que ver con esa tendencia literaria, y Lorca, uno de los poetas que con más brillantez ha utilizado técnicas surrealistas en un sector importante de su obra, no solo quedaría al margen sino en declarada oposición al movimiento. En 1928, año de auge del vanguardismo peninsular, Lorca escribe a su amigo el crítico Sebastián Gasch, joven vanguardista catalán:

“Responden a mi nueva manera espiritualista -se refería a unos poemas que había enviado a su amigo-, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina” (*O. C.*, 1654). Esa “conciencia clara”, es un rotundo no -ni casual, ni único- al surrealismo tal como lo definió Breton en su famoso primer manifiesto. En 1932, en “De viva voz a Gerardo Diego” contesta a la pregunta ¿qué es la Poesía?: “... Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente<sup>54</sup>, pero no puedo hablar de él sin literatura”. Y un poco más adelante, la tan citada, pero no del todo entendida declaración: “... si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios -o del demonio-, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema” (*O. C.*, 167).

A pesar de la persistencia temática del sueño en su obra, Lorca tampoco podría comulgar con el segundo importante principio del surrealismo bretoniano. En otra carta a Gasch leemos: “... y este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. YO ESTOY Y ME SIENTO CON PIES DE PLOMO EN ARTE” (*O.C.*, 1656). Y en la reveladora conferencia “La imagen poética de Góngora” afirma: “El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de

54 / Fina y velada alusión al mito de Prometeo.

dinamismo creador... No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas... Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje” (*O. C.*, 75-6). Lorca nada tiene que ver con el surrealismo de Breton.

No obstante, si por surrealismo debemos entender actitudes y técnicas que facilitan la comunicación del mundo más íntimo del artista con el mundo exterior, la coexistencia de la realidad y el sueño, la intercomunicación entre distintas esferas, el derribo de los límites tradicionales de tiempo y espacio, *El público* será un drama surrealista y Lorca, en esta pieza, y en un sector importante de su obra, singular exponente del movimiento. Y como a tal concepción del surrealismo habría que incorporar otras figuras de relieve en la poesía europea, española en particular, sería legítimo hablar de dos tipos de surrealismo: el “académico” -normas y limitaciones- que representa el grupo de inspiración puramente bretoniana, y el “rebelde” -libertad y tradición- que representa la casi totalidad del surrealismo no supeditado a Breton. Ambos nacen no sólo “de las cenizas del dadaísmo”, como creyó Tristan Tzara, fijándose únicamente en el orden cronológico de aparición, sino de Sigmund Freud, “el verdadero fundador de la escuela” como afirma Herbert Read<sup>55</sup> sintetizando lo que ya habían apuntado tantos otros críticos, Fernando Vela uno de los primeros.<sup>56</sup>

El surrealismo “académico”, que con criterio dictatorial encerró Breton en la camisa de fuerza de su primer manifiesto -aunque en sucesivos manifiestos y declaraciones intentó ampliar sus límites y alcances-, será siempre un *club* parisiense centrado alrededor de la fuerte personalidad de André Breton, aun cuando sus más destacados representantes en las artes plásticas sean Dalí y Miró, españoles; Max Ernst, alemán; René Magritte, belga y, en la pantalla, otro español: Luis Buñuel. Es evidente que en el segundo tipo de surrealismo España ocupa un lugar destacado, y no sólo si recordamos a los “anatematizados”, como Dalí, o a los que se alejaron, como Miró y Buñuel, sino a los que nunca ingresaron en el movimiento, como Alberti, Aleixandre, o el chileno Neruda, tan ligado al grupo español en el primer lustro de los 30. En este surrealismo peninsular, no suele darse el “automatismo de los sueños sin control de la razón”, pero abunda un sondear en la conciencia, en los recuerdos y

55 / Herbert Read, *Art Now*, Faber paper covered Editions. Second edition, 1968. Pág. 96.

56 / Fernando Vela, “*El suprarrealismo*”, en *Revista de Occidente*, nº 18. Madrid, diciembre de 1924 (?)

en los sueños; se vislumbran arquetipos, se renuevan viejos mitos; a menudo el sueño se convierte en pesadilla, en los mejores momentos en poesía visionaria o profética; pero el poema será siempre “la narración de un viaje”. Nada mejor para apreciar la diferencia entre los dos tipos de surrealismo que comparar el *L'amour, la poésie* (1929) de Paul Eluard, o *La grande gaité* (1929) de Aragon, o *L'union libre* (1931) de Breton, con *Sobre los ángeles* (1929) de Alberti; *Espadas como labios* (1932) de Alexandre, o *Poeta en Nueva York* de Lorca, escrito en 1929-1930, aunque publicado muchos años más tarde. En los intentos de teatro surrealista que realizaron Breton y sus amigos, nada hay comparable a los dos grandes experimentos lorquianos: *El público* y *Así que pasen cinco años*.

¿Qué determina el peculiar surrealismo de Lorca? Guillermo de Torre, aludiendo a la creencia general de una influencia surrealista en *Poeta en Nueva York*, señala que en aquellos años el surrealismo estaba en el aire, pero continúa: “...y Federico, gran intuitivo, captó -en buena parte, a través del pintor Salvador Dalí- lo esencial de algunas metamorfosis, de ciertas violentas disociaciones”.<sup>57</sup> Más recientemente, Marcelle Auclair afirma también que si Lorca respiró aires surrealistas, se debe, en gran parte, a su amistad con Dalí y a la influencia de Barcelona, donde esos aires “soplaban en ráfagas mientras que en Madrid eran brisas ligeras”.<sup>58</sup> Ciertamente que Mme Auclair, con penetración y cautela, añade en seguida que Lorca solo tomó del surrealismo lo que le convenía y que no se ha insistido bastante en la gran libertad que caracteriza la actitud del poeta. Sin embargo, y a fin de evitar posibles errores de interpretación, tal vez convenga advertir de que si la amistad entre Lorca y Dalí fue indudablemente fructífera para ambos, la cuestión de precisar quién influyó más en quién será siempre discutible y, en definitiva, de valor muy secundario. Para los que conocieron a ambos en los años de la Residencia, no hay duda de cuál de las dos era la personalidad más fuerte, la más formada, la que más alentaba todo experimento, aunque luego se quedara un poco al margen como espectador interesado. *A posteriori*, podrá parecer evidente -en el papel- que quien llegó a ser primerísimo exponente del surrealismo en la pintura tenía forzosamente que haber influido en un poeta para quien el surrealismo fue solo instrumento ocasional de expresión poético-dramática. Pero ningún dato de aquellos años, nada de lo que Lorca o Dalí han escrito,

57 / Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, 1965. Pág. 573  
58 / Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*. Paris, 1968. Pág. 151.

justifica tal presunción.<sup>59</sup> No más difícil de aquilatar, y no menos justificado, sería determinar la influencia que ejerció sobre Dalí el ambiente de la Residencia de Estudiantes de Madrid, sobre todo el de los íntimos de Lorca: Buñuel y tantos otros jóvenes hoy desconocidos del público, pero entonces originalísimas personalidades.

A través de Dalí, Lorca, es cierto, se puso en contacto con los grupos vanguardistas de Barcelona y estableció estrechos lazos de amistad con muchos de los jóvenes escritores y artistas del grupo de “L'Amic de les Arts”. Cataluña, con todo su fascinante sustrato pagano, con la alegría de vivir que allí se respiraba, tenía que entusiasmar al gran sensual que era Lorca. Barcelona y Cadaqués fueron para él silenciadores de *tonos negros*. Pero no creo que el surrealismo catalán o la amistad con Dalí fueran factores determinantes o de importancia en la utilización de técnicas surrealistas por parte de Lorca.

Tal vez convenga recordar también que, en el decenio de los veinte, y en el primer lustro de los treinta, la actividad intelectual de Madrid y Barcelona fue en verdad notable; la de Madrid, por la concentración de talentos de toda España, sin excluir, claro es, varios catalanes, brillante en extremo. Todos los que tuvieron la fortuna de alcanzar a ver lo que fue aquella actividad intelectual y luego se movieron en ambientes similares de París, Londres, Berlín o Nueva York habrán llegado a la conclusión de que si los círculos de Madrid -sin duda, los de Barcelona también- eran más reducidos en número que los de Europa o América, en ningún punto eran inferiores en calidad u originalidad. Algo similar ocurre con los movimientos de vanguardia. Bastaría recordar la producción literaria de los escritores que nacieron más o menos con el siglo, el libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), primer libro europeo que intenta una valoración de todos los movimientos hasta entonces aparecidos, el nacimiento en España del ultraísmo y, sobre todo, la exuberante, todavía no bien estudiada obra de Ramón Gómez de la Serna, animador de todos los ismos, una de las influencias capitales en la juventud literaria de los veinte y cuya presencia en la poesía española en general, y en la de Lorca, en particular, está todavía por dilucidar.<sup>60</sup> Será siempre imposible, por otra parte, hablar del surrealismo español sin considerar lo que de “constante surrealista” hay en el arte y en la vida españoles y, además, en el caso particular de Lorca, la convivencia con esas ricas, disparatadas, a

59 / Quizá justificaría precisamente todo lo contrario. Fijémonos, por ejemplo, en la cubierta del disco Polydor. Privilège. LPL 1334 2Y (Poemas de Lorca y de Góngora puestos en música y cantados por Paco Ibáñez) “ilustré par Salvador Dalí”: (trad.) Claro que todo lo que Dalí dice, hace y escribe habría que pasarlo por criba clasificadora que separa lo auténtico de la autopropaganda o, más difícil todavía, del peculiar humor catalán, tanto más guasón cuanto más serio se manifiesta -marcadísima esta tendencia en Dalí- y siempre difícil de descubrir para castellanos y extranjeros. Dejando de lado la graciosa “boutade” de que él ha hecho inteligible las ideas que desbordan en Lorca, que era “très peu intelligent”, queda vibrando esa primera, noble confesión: “En el fondo yo debo muchas de mis ideas a esa especie de masa confusa, bullente e integral que es la poesía de Lorca”. Lo mismo puede deducirse de otros escritos del gran catalán.  
60 / A esta influencia de Ramón en Lorca apuntaba yo en 1939 (op. cit., pág. x).

menudo fascinantes personalidades que se encuentran en los colegios universitarios de todo el mundo y que formaban el círculo preferido por Lorca en la Residencia del Pinar.

Lo que de surrealismo pueda haber en la obra de Lorca no proviene de París vía Barcelona. En él, todo se orienta hacia la tradición visionaria y profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los Sueños, hacia Goya, el de *Los sueños de la razón producen monstruos*. Bajo el ropaje exterior surrealista, se oculta siempre una vieja tradición cultural.

Experiencia vivida y tradición -culto y popular- son los componentes básicos de toda la obra de Lorca, por muchas transformaciones que sufran y por difícil que sea descubrirlos. Importa señalarlos cuando se los percibe porque solo así podremos captar -en especial en los poemas, prosas y dramas de corte surrealista- el verdadero sentido y la rica polivalencia de enredo, frase o metáfora.

Con una o dos excepciones, tal vez sea Lorca el poeta español contemporáneo de mayor acarreo cultural. Esta afirmación solo sorprenderá a los que aceptaron sin más la imagen de un poeta intuitivo, producto espontáneo de la naturaleza, que cantaba cual pájaro posado en la rama. El día que la editorial Aguilar se decida, al mismo tiempo que a corregir errores que afean el valioso volumen de *Obras completas*, a incorporar un índice de-tallado de los nombres propios que figuran en sus páginas y de las citas que todavía esperan la fácil ordenación, se verá la sorprendente variedad de artistas, músicos, poetas, escritores, que acuden a su pluma. El que dato tan evidente haya pasado desapercibido es indicio de que nombres y citas fluyen con el silencio del agua que mana sin esfuerzo, parte de un vocabulario que parece natural y sencillo.

De los brillantes poetas jóvenes de aquella España de los veinte y primer lustro de los treinta, es muy posible que la mayor parte “estudiara” mucho más que Lorca; varios eran, además, profesores universitarios y eruditos de valía. En un Jorge Guillén, por ejemplo, es imposible no rendirse ante la gracia, la precisión, la ironía o el dramatismo con que la inteligencia del hombre pone al servicio del poeta la alusión clásica o cita culta, pero en ninguno de tan primerísimos poetas se percibe esa total absorción no solo de lo leído -que era más de lo que se ha pensado- sino de lo oído -su memoria acústica era tan

notable como la visual- que tanto sorprende en Lorca. Como Lope, Cervantes o Shakespeare, Lorca recibía y proyectaba, al parecer sin esfuerzo, al parecer sin darse cuenta, las ideas dominantes de la época; en ocasiones, anticipaba sus lógicas consecuencias. Leyendo su obra, piensa uno, a veces, en la posible existencia del inconsciente colectivo del que habla Jung, a veces en el milenarismo “el hombre no aprende, recuerda”. No solo citas y nombres reconocibles nos descubren su acarreo cultural. Leyendo con atención, es posible a veces precisar las fuentes de donde proceden o los ecos que despiertan, imágenes truncadas, mutaciones de formas, frases inconexas. Fijémonos en algunos ejemplos que se encuentran en *El público*.

Poco después de empezar el primer cuadro, aparecen los tres hombres que acuden a felicitar al Director del teatro por su representación del *Romeo y Julieta*, un hombre y una mujer que se enamoran. El deseo de precisar si los dos jóvenes que simbolizan la pasión amorosa estaban realmente enamorados, motiva el esqueleto de acción. Gira esta alrededor de dos representaciones de la famosa comedia. A una de ellas se refieren los personajes repetidas veces y es posible -no seguro- que se encuentre en el cuadro que falta; la otra ocurre en el cuadro quinto, dentro del teatro cuya fachada vemos al fondo del escenario.

“Bajando” en busca de la verdad, los hombres y el Director llegan al sepulcro de Julieta en Verona. La familiar historia sufrirá extrañas mutaciones, pero el constante eco de las palabras y situaciones del famoso drama patentiza lo vivo que el texto shakespeariano estaba en la mente de Lorca. *Julieta está tendida en el sepulcro, viste un traje blanco de ópera*, leemos en la indicación escénica. A la memoria acuden las palabras de Fray Lorenzo a Julieta en la escena primera del acto IV: “Entonces, como es costumbre en nuestro país, ataviada con tus mejores galas y descubierta en el féretro, te conducirán a la antigua cripta...”<sup>61</sup> No obstante, la invención de ser Julieta la que está tendida sobre el sepulcro en vez de una estatua yacente, nos parece recordar más aquella sala del cristalino palacio donde Montesinos llevó a Don Quijote para que viera el sepulcro de mármol donde yacía Durandarte, “tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos”.

61 / Traducción de Luis Astrana Marín. Madrid, 1934, Colección Universal. Pág. 184 (cito de esta traducción porque sé que era la que manejaba Lorca en Madrid).



El tumulto de voces y espadas que surge del fondo de la escena en la obra de Lorca podría ser eco del encuentro a muerte entre Romeo y Paris, y de las subsiguientes explicaciones y discusiones que preside el Príncipe de Verona en la propia cripta de los Capuletos y ante los cadáveres de Romeo, Julieta y Paris; explicaciones que, para Lorca, parecen anticipar los debates que sobre la verdadera naturaleza del amor ha suscitado la famosa tragedia.

En la penúltima página del cuadro sin numerar, Lorca, para no detener el fluir de su pluma, escribió entre paréntesis *aquí las palabras del drama de Shamspear* [sic], indicio de que escribía sin notas y sin un texto a la vista. Pero se puede presumir que pensaba en las palabras del amoroso diálogo del alba en el lecho de Julieta, tema eterno de los amantes furtivos en todas las literaturas<sup>62</sup> y que Shakespeare sintetiza en la antinomia ruiseñor-alondra. Confirma tal presunción el que un poco después el Hombre III le diga a Julieta: *Espera espera ahora canta el ruiseñor*. Lo que en verdad se oye es una bocina de automóvil (como la “bocina” del jugador de rugby que se llevará a la “Julieta” de *Así que pasen cinco años*). Quiebro, trueque, mezcla de palabras y acciones en un tiempo sin barreras. No obstante, cuando todos han hecho mutis, cierra el cuadro un detalle de dramático realismo que acentúa el ambiente de misterio: *Sobre el ruido de la lluvia, canta el verdadero ruiseñor*.

La Julieta de Shakespeare tiene catorce años, el muchacho que hace de Julieta en *El público* tiene quince, Romeo treinta y cinco; indudable recuerdo de la costumbre del teatro elisabethiano, cuando muchachos de doce a quince años representaban los papeles femeninos (con todo lo que esto pudo influir en los escritores contemporáneos al trazar sus escenas de amor y, sobre todo, en el caso de Shakespeare, sobre quien ha recaído también la sospecha de posible bisexualismo). Dada la índole del tema, es posible que en las edades de la pareja lorquiana influyera también un trágico suceso ocurrido en Sevilla en el que un hombre de treinta y tantos años disparó a muerte contra un muchacho de quince en circunstancias un tanto extrañas.

No sería difícil anotar más resonancias shakespearianas. Cuando en el acto V el enfermero dice al Desnudo Rojo -trasunto del Romeo que actúa en el teatro del fondo- que se ha adelantado dos minu-

62 / A. T. Hatto, *Eros: An inquiry (by various authors) into the teme of lovers meeting and partings at dawn in poetry*. The Hague, etc., Mouton and co., 1965.

tos, este replica: *Es que el ruiseñor ha cantado ya*. La Julieta de Lorca dice en el cuadro sin numerar que las ratas son sus amiguitas; el Romeo de Shakespeare envidia a todo lo que puede ver a su Julieta “gato, perro y ratoncillo”.<sup>63</sup> El Caballo Blanco que corteja a Julieta en el sepulcro le ofrece no el día, sino la noche y en la subsiguiente disputa sobre las delicias de los días y de las noches, el Caballo Blanco resume: *comprende bien un sólo día para amar todas las noches*; en la escena tercera del acto I la Nodriza de Shakespeare dice a Julieta: “Anda, mu-chacha, busca felices noches a los felices días”.<sup>64</sup> Y, sin embargo, a pesar de las constantes referencias a La tragedia de *Romeo y Julieta*, el tema de la accidentalidad del amor se relaciona más íntimamente con otra comedia de Shakespeare que siempre obsesionó a Lorca: *El sueño de una noche de verano*.

Cuando en 1935 pide a su amigo el escultor Ángel Ferrant que le haga las cabecitas para una proyectada representación de *Los títeres de Cachiporra*, Lorca le da instrucciones precisas sobre quiénes son sus personajes: “El Mosquito es el Puck de Shakespeare, mitad duende, mitad niño, mitad insecto” (*O. C.*, 1670). En julio de 1936, en una de mis últimas cenas con Lorca, yo contaba detalladamente la representación nocturna que había presenciado en los jardines de un colegio universitario, no recuerdo bien si de Oxford o Cambridge. Federico me escuchaba con gran atención, pero de pronto me interrogó: “¿Y cómo hicieron la escena de Titania y el asno?” Se lo expliqué, añadiendo algo de lo que ya entonces me parecía pésima influencia de las “pan-tomimas” inglesas en las escenas cómicas del teatro shakespeariano. “¡Qué lástima!”, exclamó: “Esa escena es de un delicado lirismo y debe representarse con máxima seriedad. Lo cómico de la situación es para los espectadores, no para los actores que deben sentirlo en serio. Lo contrario es no entender la obra.” Le pregunté cómo interpretaba él la comedia: “Lo que Shakespeare nos está diciendo -fueron más o menos sus palabras- es que el amor no depende del individuo y que se impone con igual fuerza en todos los planos. Lo que pasa en el bosque es lo que pasa a todos los personajes dentro y fuera del mundo mágico de las hadas. Todas las parejas que intervienen en la pieza sufren igual ley, desde Teseo-Hipólita a Titania-Oberon, pasando por las parejas atenienses y los personajes de la comedia que tan cómicamente representan Bottom y sus compañeros ante el Duque de Atenas y sus cortesanos, espectadores ahora como nosotros. La

63 / Op. cit., pág. 148.

64 / Op. cit., pág. 48.

clave de la obra es Titania enamorada del asno.” El recuerdo de esta conversación contribuyó algo a aclarar la lectura de *El público*.

La primera alusión al *Sueño de una noche de verano* es indirecta. El Hombre I acosa al Director apenas iniciada la obra: *Y si yo le digo que el personaje principal fué [sic] una flor venenosa ¿que [sic] pensaría usted? Conteste*. Pero es en el cuadro final donde nos percatamos de todo lo que *El público* debe a la interpretación que da Lorca al *Sueño de una noche de verano*.

El Director afirma que escogió el Romeo y Julieta para expresar lo que pasa todos los días en todas las ciudades y campos del mundo. *Pude igualmente haber elegido el Edipo o el Otelo*, dice, pero el Prestidigitador le interrumpe:

*Pres- Si hubiera empleado ‘la flor de Diana’ que la angustia de Shakespeare [empleó] utilizó de manera irónica en el Sueño de una noche de verano [les] es pro[bla]bable que la representación [sic] habría terminado con éxito. Si [Titania] el amor es pura casualidad y Titania reina de los silfos se enamora de un asno nada de particular tendría [sic] que por el mismo procedimiento Gonzalo bebiera en [la can] el music-hall [o] ] con un muchacho blanco sentado en las rodillas.*

Otras citas, alusiones o recuerdos literarios brotan en sucesivas lecturas. El Emperador busca desesperadamente al uno. En las notas a “Sol y sombra” indiqué ya cómo alrededor de esas dos mitades del ruedo, Lorca esbozaba entre broma y seriedad, una teoría estética que no sorprenderá al lector familiarizado con la obra del poeta. “Sol y sombra, símbolos de la dualidad del uno: ‘elementos enemigos -los llama- mitades antagónicas... día y noche unidos en lo redondo e inseparables”, y aunque en la prosa poética no lo dice expresamente, “símbolo también de esas parejas de antitéticos tan reiterados en la obra del poeta: amor y muerte, realidad y sueño”.<sup>65</sup>

Que en la obra de Lorca se perciban ecos de temas platónicos no debe de extrañarnos; el problema del uno, de la unidad, de la reunión de mitades le preocupó siempre, sobre todo en la época en que sé que

leía -o releía- los *Diálogos socráticos*. El problema lo enfocaba, claro es, como poeta. Recuerdo a este propósito una conversación en un lugar a primera vista tan poco apropiado como la galería del cabaret *El Alcázar* de Madrid, en las primeras horas de una madrugada, poco después de la publicación del *Romancero gitano*. Los demás amigos ya se habían retirado o hablaban en otras mesas: “Si el uno es la perfecta fusión de dos mitades, me decía, los hombres somos selvas de mitades en eterna busca de la imposible unión. El amor es el ansia constante de llegar al uno, pero si existiera el uno sería la negación del amor. Morimos solos, como mitades solas”.

Al final del cuadro “Ruina romana”, la Figura de Pámpanos se presenta como el uno que busca el Emperador; al despojarse de los pámpanos que viste aparece un *desnudo blanco de yeso, lo que más tarde en la obra denominará belleza pura de los mármoles que brillaban conservando [fuegos] deseos íntimos [sic] defendidos por una superficie intachable*.

Cualquier duda que pudiéramos abrigar sobre el intento del poeta se desvanece, cuando el Centurión dice al Emperador: *Difícil es pero ahí lo tienes y la Figura de Pámpanos exclama: Lo tiene porque nunca lo podrá tener*.

La obsesión del uno y de la imposible unión reaparece desde otro ángulo en la última estrofa del “Pequeño poema infinito”:

*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.  
(O. C., 532)*

Tema que con menor angustia, pero con no menos claridad, está ya enunciado en el juvenil poema “Colmena” de “Suite del agua”:

*¡Vivimos en celdas*

65 / “Sol y sombra”, en *Salvador de Madariaga: Liber Amicorum*. College of Europe. Bruges. Editions de Temple, 1966. Pág. 375.



de cristal,  
en colmenas de aire!  
Nos besamos a través  
de cristal.  
(O. C., 594)

Idea que liga con la de la total soledad del hombre a la que nos referiremos más adelante.

Hay otros ejemplos de vago helenismo; lo primero que dice el Director, apenas levantado el telón del primer acto, es que daría toda su sangre para volar a Grecia, *Para que no quede de Grecia un palomo*. Elena viste de griega y cuando en el cuadro quinto el Estudiante II pregunta cómo se llama la mujer del profesor de Retórica, contesta el Estudiante III: *Se llama Elena. Selene*, repite asustado, y para sí, el Estudiante I. *Selene*, esto es, la luna en su reconocido y doble valor simbólico de mujer y muerte.

En la indicación escénica, después de haber matado el Emperador al niño de la Ruina, leemos: *Aparece el Emperador limpiándose [sic] la frente. Se quita unos guantes negros después unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura [increíble [sic]] clásica [sic]*. El recuerdo literario que esas palabras despiertan es el de los poemitas del poeta Abu-Nowas, que se citan en *Las mil y una noches*, y que Lorca conocía perfectamente. Un día que con Miguel Benítez<sup>66</sup> discutíamos el decadentismo de la *Salomé* de Oscar Wilde, yo me atreví a sugerir que en los requiebros que Salomé dirige a Jokanan en la cisterna del palacio de Herodes, Wilde posiblemente se había inspirado en aquel cuento árabe, concretamente en la glosa de las tres túnicas negra, roja y blanca que llevaba el joven esclavo. En el acto Lorca intervino: “con la diferencia de que a pesar de la espantosa traducción española<sup>67</sup> la canción árabe es alegrísima y nada decadente” y para demostrarlo recitó con gran entusiasmo la estrofa que termina: “ies blanco sobre blanco, y blanco sobre blanco!”.

66 / Miguel Benítez Inglot, de conocida familia canaria, alto empleado primero en la casa Citroën y luego en la casa Fiat, y una de esas ricas personalidades -en España abundan más que en otros países- que no se acierta a comprender cómo no quiso dejar huella en algunas de las especialidades para las que estaba tan excepcionalmente dotado. Los conocimientos históricos, literarios y sobre todo musicales de Benítez excedían a los del mero aficionado. Apasionado hasta la violencia, enemigo de tertulias y fantasmones, sencillo, irritable, excelente amigo, supo conservar los manuscritos que le entregó Lorca. En 1950, publicó en Las Palmas el poema “Crucifixión”, precedido de breves notas donde, con extraña sencillez, va describiendo el sentido de varias imágenes y metáforas que luego otros han divulgado sin recordar la procedencia.

67 / Se refería a la versión española del texto francés de Mardrus que Blasco Ibáñez publicó en su casa editorial *Prometeo* de Valencia (tomo octavo, “Aventuras del poeta Abu Nowas”, pág. 37).

Sus fuentes de cultura no se limitan a las letras. Volvamos al primer acto de *El público*, a ese momento en que el Hombre I le dice al Director que le vio un día encerrar una liebre -símbolo popular de rapidez y libertad- en el estrecho recinto de una cartera de libros y le recuerda cómo otro día le vio ponerse dos rosas en las orejas cuando descubrió el peinado con la raya en medio. Dos frases crípticas, sobre todo la primera, por ignorar el valor simbólico que pudiera tener esa liebre. Valía la pena indagar, porque tal vez sea Lorca el poeta contemporáneo con más capacidad para absorber y hacer suyos un número mayor de símbolos mitológicos y tradicionales. Ciertamente es que pocas veces emplea los primeros a la manera consciente y culta de Góngora, ni de la forma más superficial, pero no carente de interés de Rubén Darío. En Lorca, unos y otros símbolos han entrado a formar parte de su mundo poético, a entremezclarse con otros que él crea o recrea, que ha visto en lienzo o piedra, que ha oído en narraciones o consejas populares. De aquí su rica polivalencia y dificultad, de aquí también su fuerza y la atracción que ejercen.

La posible pista surgió, casi por casualidad, en el libro de John Layard, *The Lady of the Hare*<sup>68</sup>. En ese estudio sobre el poder curativo de los sueños, su autor, un psicoanalista de la escuela de Jung, describe y estudia el sueño clave de una paciente en el que la liebre desempeña un papel importante. La segunda parte del libro es un intento de recoger toda la vasta mitología de ese mamífero roedor. En la sección dedicada al estudio de este animal como símbolo amoroso en la antigüedad griega, John Layard se limita a citar, traducido por él al inglés, largos extractos de un artículo sobre pintura en vasos griegos publicado en el “Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l’Anée 1862” (San Petersburgo, 1863).

En la página 238 de la traducción española del libro de Layard, se lee la siguiente versión de un texto previamente traducido al inglés:

*Vemos hombres regalando el mismo animal a jóvenes o viceversa; jóvenes que acaban de recibir una de hombres y que en la pintura aparecen apoderándose del regalo; o pinturas en las que aparecen liebres colgadas entre hombres y adolescentes, indicando así de una*

68 / Hasta entonces, todas las investigaciones que había emprendido resultaron negativas. En el clásico libro de Jacob Briant, *A new Sistem, or an Analysis of Ancient Mithology* (London, 1774-6), o en el reciente ensayo de Claude K. Abraham “The Rabbit in Medieval France”, publicado en *Estudies in Philology* -por citar solo dos trabajos en lengua inglesa- encontré, sí, datos de gran interés que justificaban mis sospechas, pero nada definitivo para aclarar el texto en cuestión.

*manera fehaciente la naturaleza de sus relaciones.*<sup>69</sup>

Y esto sí parece dar sentido al pasaje de *El público*. Lorca, naturalmente, no pudo conocer el libro de Layard, pero es seguro que leyó los mitos en que la liebre figura como símbolo de lujuria, fecundidad, etc.; fácil que en España oyera hablar de tal consigna griega, posible que en Boston viera alguna reproducción de las cráteras áticas del año 500 a. C. que se conservan en el Museo de aquella ciudad. Lo que el Hombre I parece estar diciendo es que vio cómo el Director de escena intentó ocultar -intelectualizar- su instinto homosexual (liebre encerrada en cartera de libros) y cómo el instinto se vengó más tarde reapareciendo un día en esa violenta estampa popular andaluza de *dos rosas en las orejas y la raya en medio*.

Otro ejemplo. En el sepulcro de Verona, los caballos quieren acostarse con Julieta y el Caballo Negro hace el ya citado comentario: “¿Quién [sic] pasa a través [sic] de quien? ¡Oh amor amor que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! Oh mar apoyado en [lo oscuro] la penumbra y flor en el culo del muerto!” La primera frase no ofrece dificultad; el amor visto como luz es otro recuerdo clásico. La frase “mar apoyado en la penumbra” queda clara, proyectada sobre el mar y la playa de la canción de Julieta, y más aún si recordamos el sentido del diálogo Director-Prestidigitador sobre las arenas que creían ver en el espejo turbio. Pero, ¿cuál será el sentido de esa “flor en el culo del muerto”? Nuevo fracaso en la busca de fuentes literarias, igual encuentro inesperado de una pista; no de su sentido, pero sí del posible modelo. Hojeaba un día libros por las tiendas de Charing Cross Road cuando tropezaron mis manos con la versión inglesa del fascinante, aunque no convincente trabajo de Wilhelm Franger sobre el Bosco: *The Millennium of Hieronymus Bosch* (London, 1952). El libro se abrió por la página 106 frente a la cual está la plancha 16 que lleva por título “The Gate of Initiation” (La Puerta de la Iniciación), detalle de la tabla central del tríptico *El Jardín de las Delicias*. En primer plano, delante de la puerta, se ven dos figuras de hombres arrodillados sobre la hierba. Uno doblado, con la cabeza apoyada en los antebrazos que descansan sobre la hierba, mirando con extraña e inteligente pasividad al espectador. En el ano tiene clavado un ramo con dos, al parecer, margaritas. El otro hombre está al lado, de rodillas también, pero erecto el cuerpo. Su mano izquierda casi toca el cuerpo

69 / *La dama de la liebre*. Un estudio sobre el poder curativo de los sueños, por John Layard. Editorial “Miguel Servet”. Barcelona, 1948.

de su compañero, en la mano derecha sostiene un ramo idéntico al anterior. Al instante vino a mi memoria la frase de Lorca y el recuerdo de que este era uno de sus cuadros favoritos.

Fränger cree que la figura de la izquierda “recoge flores”<sup>70</sup> del ano de su compañero y cita el dictum “Para el puro todas las cosas son puras”. “Las flores, dice Fränger, podrían tener el siguiente significado: Para el que tiene la ramita de la inocencia, hasta lo más atrevido se transforma en inocencia...” Explicación difícil de aceptar porque lo mismo podría estar la figura de la izquierda cogiendo flores del ano de su compañero que clavándole flores o azotándole con el ramito que sostiene en la diestra. Cualquiera que sea el sentido de uno de los detalles más esotéricos de cuadro tan misterioso, lo importante para nosotros es que casi seguro de ahí procede la invención de Lorca, aunque al momento de escribir no se acordara del cuadro de el Bosco.

Tal vez sería arbitrario suponer que en el plano en que se mueve *El público*, la amoralidad es tal que, en principio, toda zona erotogénica es admisible. En todo caso, se trata del “culo de un muerto”, como corresponde que diga el Caballo Negro que ve todo desde el reino de la muerte. Conviene además recordar que en Lorca todo amor termina en muerte, y en el hueco que dejaron las formas preferidas brotan flores, caracoles o cardos, pero esto corresponde ya a otra sección.

#### Metamorfosis-forma-hueco

Al hablar del tema de *El público* me incliné a considerar el extraño diálogo entre la figura vestida de pámpanos y la que se adorna con cascabeles “como diálogo del amor imposible, más relacionado con los mitos griegos de las metamorfosis que con la estética surrealista”. Textos lorquianos justifican la sospecha. En la reveladora conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, Lorca cita los versos 328-31 de la “Soledad segunda”:

70 / “We see a couple of men, one kneeling upright and picking flowers from the anus of his crouching companion; this is unusual enough, but he seems, into the bargain, to be slapping his companion’s buttocks with a flowering twig”. (Op. cit., pág. 121).

*Seis chopos de seis yedras abrazados*

*tirsos eran del griego dios, nacido*

*segunda vez, que en pámpanos desmiente*

*los cuernos de su frente...*

precedidos de estas palabras: “Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en yedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera.” (O. C., 79). ¿No tenemos aquí la clave para entender el diálogo de la “Ruina romana”? La figura totalmente cubierta de pámpanos -Hombre I- parece derivada de esa visión de dios Baco, “que en pámpanos desmiente”, como la figura de Cascabel, desdoble del Director, se diría inspirada en Ciso. El primero toca la flauta y el segundo danza “danzando es la única manera que tengo de amarte”. Para poder continuar la danza, Baco se convirtió en higuera, y las dos figuras de la Ruina sostienen una disputa sobre las posibles metamorfosis que por amor serían capaces de sufrir.<sup>71</sup>

Esa conferencia sobre Góngora ofrece doble interés. Por un lado un poeta joven, y no fácil del siglo xx, explica la poesía de un poeta difícil del Siglo de Oro; por otro, hablando de Góngora, Lorca nos descubre su propia actitud ante la poesía, la metáfora y los mitos; nos aclara zonas de *El público* y de su producción posterior. El granadino de hoy no encuentra difícil ni la sintaxis, ni el vocabulario del cordobés de ayer. Lo único difícil será la comprensión de su mundo mitológico. “Difícil porque casi nadie sabe Mitología y porque no se contenta con citar el mito, sino que lo transforma o da sólo un rasgo saliente que lo define. Es aquí donde sus metáforas adquieren una tonalidad inimitable. Hesíodo cuenta su Teogonía con fervor popular y religioso, y el sutil cordobés la vuelve a contar estilizada o inventando nuevos mitos. Aquí es donde están sus zarpazos poéticos, sus atrevidas transformaciones y su desdén por el método explicativo.” (O. C., 77-8). Precisamente lo que Lorca estaba haciendo desde otra “circunstancia”. Lo hemos visto ya en varios textos citados, lo seguiremos viendo al tratar del

71 / De los orígenes de la fábula Baco y Ciso, me ocupé con algún detalle en el libro *Homenaje a Arturo Marasso. Cuadernos del Sur*. Instituto de Humanidades, Universidad del Sur. Bahía Blanca. Argentina, 1972. (págs. 228-240).

amor en toda la obra lorquiana; lo percibiremos lejanamente hasta en los breves, antilíricos poemitas de *El público*, si bien aquí la mitología griega se entremezcla con lo folklórico y con los mitos que el poeta crea.

Veamos un ejemplo. Cuando Julieta se niega a los requerimientos del Caballo Blanco I, este canta:

*Amor. Am[oj]ar Amor*

*Amor del caracol col col col*

*que saca los cuernos al sol*

*Am[oj]ar Amor Arn[oj]ar*

*del caballo que lame*

*la bola de sal (baila)*

Los versos dos y tres están conscientemente tomados de una canción infantil.<sup>72</sup> Los dos últimos podrían ser eco del “Romeo puede ser un grano de sal” del primer cuadro. El misterioso caballo de la canción se irá agrandando hasta adquirir proporción de mito personalísimo en la segunda estrofa que canta el Caballo Blanco I tras un comentario marginal de Julieta:

*Amor Amar Amor*

*amor de [la serpiente con el cabron [sic]] Ginido con el (palabra ilegible) cabrón*

*y de la [gata] mula con el caracol col col col*

72 / Nuevo ejemplo de cómo Lorca se entronca siempre con una vieja tradición culta y popular. En Cuenca, Carlos Morla, Federico y yo oímos a unas niñas que buscaban caracoles después de la lluvia entonar:

Caracol, col, col  
saca los cuernos al sol,  
que tu padre y tu madre  
también lo sacó.

Los dos últimos versos, violenta deformación de las múltiples versiones que existen del  
Caracol, col, col saca los cuernos y vete al sol.

“Formulilla con que los niños pretenden obligar al caracol a hacer lo que en ella se dice”. (Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica*, Madrid, 1966. Pág. 113).  
Con pluralidad de sentidos -erótico uno de ellos- utilizan también esa “formulilla” varios poetas del Siglo de Oro.

*que saca los cuernos al sol*

*Amar Amor Amar*

*de Jupiter [sic] en el establo*

*[de Ginido con el cabrón del gato] con el pavo real*

*y el caballo que [lame los [mares] [bosques] de sal.] relincha dentro de la catedral*

En el segundo verso de esta estrofa, Lorca tachó serpiente -alusión bíblica- y en su lugar leemos Ginido (¿de Ginis, afeminado, uno de los nombres de Baco?) con el cabrón, alusión bien a la metamorfosis del propio Baco o al dios Pan. ¿O pensaría escribir Gnido? En este caso, tal vez se referiría a una relación amorosa entre Venus, flor de Gnido, con el macho cabrío que monta en algunas representaciones de la diosa. El verso tercero es otro ejemplo de ilimitación amorosa. En los versos sexto y séptimo, hay una velada alusión a la metamorfosis de Júpiter en toro -para poseer a Demeter o raptar a Europa-o en caballo, para seducir a Día. En una de estas formas, Júpiter está visto en el momento de unión sexual con el pavo real (¿por ser el animal favorito de Juno?). Lorca se está sirviendo de los mitos de las metamorfosis para ilustrar, en el cuadro del sepulcro de Julieta, el tema central de la obra, tal como lo expuso en el cuadro primero el Hombre I:

*Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.*

Queda el verso: *El caballo que relincha dentro de la catedral*, buen ejemplo de cómo Lorca transforma la realidad en mito. Gracias a Marcelle Auclair, conocemos el dato esencial. En su biografía del poeta, cuenta cómo Salinas y Lorca prepararon el viaje de la escritora a Córdoba. El primero se preocupó de ponerla en contacto con los gongoristas, Lorca con el paisaje y las cosas que vio el gran poeta cordobés: "... y luego, Góngora aparte, pide a X ... que te lleve a ver la remonta del ejército; es la catedral para los caballos". Marcelle Auclair me comunicó en Londres esta noticia cuando ella estaba

recogiendo material para su biografía. Yo no recordaba en mis visitas a Córdoba haber visto ese edificio, ni tampoco recordaba que Lorca me lo hubiera mencionado. Con generosidad poco frecuente en quien está escribiendo un libro, Marcelle Auclair, desde París, me envió los siguientes datos aclaratorios para el mío: "La catedral para los caballos -me decía en una postal- se presenta así: se entraba en un patio grande, y a la izquierda (no recuerdo si a la derecha también) aparecía una serie de capillas de estilo gótico; cada una, pesebre de un caballo. Algo así como si se tratara de una iglesia sin techo, con capillas laterales. Federico me había aconsejado ir al fin del día, y en efecto, a esa hora, sacaban los caballos (no sé si a beber) y recuerdo el extraordinario efecto sedoso de la luz del atardecer. Había en particular uno gris 'pommelé' que era un portento". ¿Fue Lorca quien así bautizó la remonta de Córdoba? Poco importa precisarlo porque lo que crea el mito no es el mote, es ese salto del *parecer* al *ser*, de caballos reales a un solo caballo misterioso cuyo relincho adorna la cerviz y ahuyenta tabúes.

Toda la obra de Lorca proclama su obsesión con las metamorfosis mitológicas. En el juvenil poema "Manantial", una voz ordena al poeta, que busca la verdad, que se convierta en árbol, y al instante nos describe, con todo detalle, la lenta transformación:

*Yo me incrusté en el chopo centenario*

*con tristeza y con ansia.*

*Cual Dafne varonil que huye miedosa*

*de un Apolo. de sombra y de nostalgia.*

*Mi espíritu fundióse con las hojas*

*y fue mi sangre en savia.*

*En untuosa resina convirtióse*

*la fuente de mis lágrimas...*

*(O. C., 274)*

En su obra, alude con frecuencia al mito de Apolo y Dafne. Así, en la adolescente “Invocación al laurel”, habla de este árbol como:

*maestro de besos y mago de orquestas, formado del cuerpo rosado de Dafne  
con savia potente de Apolo en tus venas!*

*(O. C., 282)*

Abundan citas y nombres de la mitología en su denominación griega o romana.

Pan y Baco se entremezclan a veces con Satán. En *Poema del cante jondo*, ve a los cofrades de las procesiones como “extraños unicornios. / ¿De qué campo, / de qué bosque mitológico?”; al Ecce Homo cual “Durandarte encantado” y “Orlando furioso” (*O. C.*, 309); la guitarra será “un Polifemo de oro” (*O. C.*, 325); la chumbera un “Laoconte salvaje” (*O. C.*, 327). En *Primeras canciones*, cree que los bueyes recuerdan todavía las alas que tuvieron en sus costados (*O. C.*, 349); y en *Canciones*, transforma a cíclopes y unicornios en símbolos fundamentales del rito carnal (*O. C.*, 366).

En *Libro de poemas*, mitología y metamorfosis están casi siempre aludidas con seriedad juvenil; en *Poema del cante jondo* y en *Canciones*, con sutil ironía, pero el mito es fácilmente reconocible. A partir de *Romancero gitano*, la alusión es más oscura; él también “pone a los mitos de perfil”, iluminados por otras luces. A veces, con sesgo irónico y técnica surrealista: “Puesto que no te puedes convertir en paloma, bien muerta estás” (*O. C.*, 34). El mismo tema de *El público* está visto sin tragedia en otros lugares de su obra: “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”. (*O. C.*, 36). Pero lo más frecuente, es que las metamorfosis por amor, medio de alcanzar la imposible unión, se conviertan en el dramático desafío-danza de la Ruina.

Las fuentes literarias son claras: *Metamorfosis de Ovidio* y *Teogonía* de Hesíodo, por citar solo dos libros que sabemos leyó y releyó. Pero en Lorca, como en todo verdadero poeta, la única utilidad que

puede tener el estudio de las llamadas influencias es la de mostrarnos no lo que el poeta toma de fuera, sino lo que llevaba dentro. En el caso concreto que nos ocupa, la tradición culta y popular -cuentos, dichos, leyendas- opera sobre una experiencia vital, sobre observaciones personales, análogas a las que contribuyeron al nacimiento de todas las metamorfosis y mitos: conciencia de los cambios periódicos en la naturaleza y de los cambios constantes en todo ser vivo desde el nacimiento hasta la muerte.

A partir de *Poeta en Nueva York*, el recuerdo de las metamorfosis mitológicas es más difícil de precisar porque se diluye en esa conciencia de los cambios que llevan a la muerte o que la muerte produce. El Amigo II del Joven de *Así que pasen cinco años* conoce bien estas mudanzas: “Pero mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba, y ahora hay un hombre, un señor (Al VIEJO) como usted, que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas...” (*O. C.*, 1075.) Los ejemplos podrían multiplicarse.

La consecuencia final a la que llega Lorca en la evolución del tema de las metamorfosis, al igual que toda su obsesión con la muerte, no es resultado de una necrofilia temperamental. Todo lo contrario. Si le obsesionan las metamorfosis, es precisamente por el amor que tiene a las formas. Como toda idea o sentimiento clave, el del amor a las formas arranca de sus primeros escritos.

“Estas flores y estas acacias no están en el ambiente que sueña su forma”, escribe en “Jardines de las estaciones” (*l. P.*, 197); en “Temas” dice, refiriéndose a los lugares de leyenda: “pasamos corriendo por sus formas y no nos damos cuenta de sus misterios” (*l. P.*, 201). En “La veleta yacente”: “Mas poseíste la forma: / ¡conténtate con eso!” (*O. C.*, 230); y cuando habla a los gusanos: “Dichosos, ¡oh gusanos!, que tenéis / justa conciencia de vosotros mismos, / y formas y pasiones...” (*O. C.*, 285). Gradualmente, casi sin darse cuenta, Lorca utiliza el difícil concepto de forma en la clásica acepción de todo lo que le hace a una cosa ser lo que es. Casi parece presentir lo que treinta o cuarenta años más tarde iba a ser preocupación primordial de científicos, filósofos y artistas.<sup>73</sup> “Un deseo de formas y límites nos gana”, dice en la “Oda a Salvador Dalí” (*O.C.*, 619); y en “Teoría y juego del duende” nos

73 / Es el 26 del libro *Accent on Form*, by Lancelot Law White. London, Routledge and Kegan Paul, 1955.

*Aspects of Form*. Edited by Lancelot Law White. A Symposium on Form in Nature and Art. London, LUND HUMPHRIS, 1951. Second Edition, 1968.

cuenta cómo cantó la Niña de los Peines después de aquel peyorativo “¡Viva París!” del “hombrín” de la tabernilla de Cádiz: “tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas...” (O. C., 113).

Él, que tanto amó la juventud y la vida, sabía que todo era cuestión de formas y no ignoraba -ya lo hemos apuntado- que el vivir es un constante desprenderse de formas muertas en ininterrumpida marcha hacia la muerte total. Tema eterno. Garcilaso y Shakespeare supieron plasmar en inolvidables sonetos ese momento de huidiza perfección de la juvenil belleza, pero Lorca no creía en convenciones renacentistas. En sus primeros libros, goza y admira sin recato las bellas formas juveniles y hasta se puede percibir alguna nota de vago optimismo neoplatónico:

*¿Todo el eco de estrellas que guardo sobre el alma*

*será luz que me ayuda a luchar con mi forma?*

*¿Y el alma verdadera se despierta en la muerte?*

(O. C., 271)

Pero ya en la primeriza y bella “Balada de la placeta”, a la pregunta que le hacen los niños: “¿Qué sientes en tu boca / roja y sedienta?”, el poeta respondía: “el sabor de los huesos / de mi gran calavera” (O. C., 250).

Cuando en Nueva York el poeta se enfrenta con el hecho ineludible de la desaparición de todo lo vivo, “son mentiras todas las formas” grita en “luna y panorama de los insectos” (O.C., 513). Todo se deshace y cambia. En “Vuelta de paseo”, los cambios de formas y la muerte toman un sesgo personal. El poeta se ve a sí mismo: “Tropezando con mi rostro distinto de cada día”. A veces, las formas cambiantes están vistas como trajes -“Mi agonía buscaba su traje” (O. C., 502)- otras veces (como en el caso del Amigo II) como caretas, otras como máscaras de la muerte:

*Director-... [s] Si burlamos la mascara [sic]...*

*Julieta (llorando) ¡Mascara [sic]!*

*[caballo negro] Caballo blanco- Forma*

Habrá que esperar al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* para ver a Lorca expresar con clásica serenidad la disolución de las formas vivas:

*Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,*

*con una forma clara que tuvo ruiseñores*

*y la vemos llenarse de agujeros sin fondo...*

(O. C., 543)

El cuerpo humano, -“forma clara”- por donde la pulsación de la sangre cantaba como ruiseñores alegres, se llena de “agujeros sin fondo”, en lo que en otro poema ya aludido denominó “la última fiesta de los taladros” (O. C., 516).

Ver mudarse las formas queridas es penoso. Sin embargo, la verdadera antítesis no está en la transformación, sino en la desaparición, en el vado que dejan las formas, en el hueco:

*No importa que cada minuto*

*un niño nuevo agite sus ramitos de venas,*

...

*Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo.*

*Desembocadura.]*

(O. C., 492)

“Alma extraña de mi hueco de venas”, escribe en “Tu infancia en Menton” (O. C., 476). “Norma y



paraíso de los negros” termina así:

*Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba. Allí los corales empapan la desesperación de la tinta, los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles*

*y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.*

(O. C., 478)

Entre las formas conocidas y el hueco total, la vista del poeta se detiene en la gradual pero constante aparición de huecos en lo que fueron formas precisas. Lo expresa con plasticidad de primeros planos:

*Era la gran reunión de los animales muertos, traspasados por las espadas de luz;*

*la alegría eterna del hipopótamo (alude a la descarnada cabeza)]*

*con las pezuñas de ceniza,*

*y de la gacela con una siempreviva en la garganta.*

(O. C., 484)

En Nueva York, la idea le domina con obsesión sonambulística. No es solo la desaparición de las formas vivas que conoció; ve el aire lleno de huecos de todos los muertos que vivieron, lleno de huecos de los que todavía viven:

*Hay un dolor de huecos por el aire sin gente*

*y en mis ojos criaturas vestidas isin desnudo!*

(O. C., 472)

Vestidos sin desnudo, como los vestidos de los que se despojan el Director y el Hombre II en el cuadro sin numerar.

La idea del hueco, conclusión final a la que le lleva su “lógica poética”, estaba presentida en sus primeras prosas, como veremos al ocuparnos de las ruinas. Poco a poco va adquiriendo ímpetu; al principio, a través del adjetivo *vacío* aplicado a trenes, lechos, ciudades, nubes, guardapolvo de San Lorenzo, etc. La idea cristaliza de modo definitivo en el grupo de poemas titulado “Introducción a la muerte”.

Componen la sección tres poemas, el primero y el último relativamente breves; el segundo, “Nocturno del hueco”, el más extenso, está dividido en dos partes, pero en los tres poemas el poeta habla desde la muerte. En el primero, se alude a los esfuerzos que hacen los animales y las cosas por cambiar sus formas y termina con una dramática visión de su alter ego: “Y yo, por los aleros, / ¡qué serafín de llamas busco y soy!” (O. C., 506). Oposición y yuxtaposición -busca y ser- posible y precisa en un poeta de extraña capacidad sensorial, que se mueve simultáneamente en varios planos.

Frente a los esfuerzos del caballo, la rosa o el terrón de azúcar, qué fácil toda mudanza para la muerte: “Pero el arco de yeso, / ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!, / sin esfuerzo” (O. C., 506). (De nuevo el arco, aquí también, velada alusión a los arcos de los cementerios.)

Desde esos arcos, el poeta, para tener conciencia de que todo se ha ido, pide a su amor muerto que le dé el guante de luna y el otro guante perdido en la yerba (dos conocidos símbolos de muerte); guantes vacíos, como la lluvia lenta de guantes rígidos y blancos con que termina *El público*:

*Para ver que todo se ha ido,*

*para ver los huecos y los vestidos,*

*ídame tu guante de luna,*

*tu otro guante perdido en la hierba,*

*amor mío!*

(O. C., 507)

En sucesivas lecturas, el difícil poema descubre profundidades insospechadas sin que las imágenes de poeta-pintor pierdan nada de su fresca y polivalente belleza:

*Los rostros bogan impasibles  
bajo el diminuto griterío de las yerbas  
(O. C., 507)*

O:

*¡qué silencio de trenes bocaarriba!  
¡cuánto brazo de momia florecido!  
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!  
(O. C., 507)*

Se fija en la sangre seca que ve sobre la arena de la plaza,

*y eran duro cristal definitivo  
las formas que buscaban el giro de la sierpe.  
(O. C., 507)*

Lo que en “Reyerta” era sangre resbalada que

*gime  
muda canción de serpiente.  
(O. C., 429)*

Peor todavía que los huecos perdidos por el aire son las formas concretas que buscan su vacío, o las que viven aprisionadas, miles de años, en roca o capas terrestres:

*Mira formas concretas que buscan su vado.  
Perros equivocados y manzanas mordidas.  
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil  
que no encuentra el acento de su primer sollozo.  
(O. C., 508)*

En goyesco aguafuerte, disuelve otra pictórica imagen -¿posible alusión a los cuatro ríos del paraíso terrenal?:

*No, por mis ojos no, que ahora me enseñas  
cuatro ríos ceñidos en tu brazo,  
en la dura barraca donde la luna prisionera  
devora a un marinero delante de los niños.  
(O. C., 508)*

La primera parte del “Nocturno del hueco” termina con el poeta viendo también su propia muerte, su propio hueco por el aire:

*No, no me des tu hueco,  
¡que ya va por el aire el mío!  
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!  
Para ver que todo se ha ido.  
(O. C., 508)*



La segunda parte de este poema es un nuevo, detallado y sereno presentir las circunstancias de su muerte. Empieza con una alusión a su animal predilecto, muerto también, calcinado, en una visión que, a pesar de la alusión a la plaza de toros, nos hace pensar más en Blake que en Goya:

Yo.

*Con el hueco blanquísimo de un caballo,  
crines de ceniza. Plaza pura y doblada.*

(O. C., 509)

Rápidamente desfilan las estampas del crimen de Víznar; las descargas en la madrugada, el cuerpo traspasado por las balas entre otros cuerpos también asesinados, lejos de la ciudad, donde los vivos, quizás los que dispusieron su muerte, le parecen muertos que comen:

*Mi hueco traspasado con las axilas rotas.*

...

*Con el hueco blanquísimo de un caballo.*

*Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras.*

...

*En el circo del frío sin perfil mutilado.*

*Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas.*

...

*Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen.*

*Ecuestre por mi vida definitivamente anclada.*

(O. C., 509)<sup>74</sup>

El poema termina con la desolación de una muerte total, sin vida tras la muerte:

*No hay siglo nuevo ni luz reciente.*

*Solo un caballo azul y una madrugada.*

(O. C., 509)

Caballo azul, que repite en “Tu infancia en Menton” y cuyo sentido confío todavía poder vislumbrar.

Forma, metamorfosis, hueco: gráfico del pensamiento lorquiano. Con precisión sólo comparable al “Nocturno del hueco”, lo expone el Caballo Negro -¿muerte?- en el sepulcro de Julieta:

*Si [sic] Ya sabeis [sic] lo bien que degüello las palomas Cuando se dice roca yo entiendo aire*

74 / Una lista de poemas en los cuales Lorca parece presentir el crimen de Víznar tendría forzosamente que empezar con dos citas de 1918:

Y en mi hora de estrella apagada,  
que mis ojos se cierran al sol,

...  
Ocultadme en un valle tranquilo,  
y esperando mi resurrección  
id sorbiendo con vuestras raíces  
la amargura de mi corazón.  
("La canción de las rosas". O. C., 582)

Y mi sangre sobre el campo  
sea rosado y dulce limo  
donde claven sus azadas  
los cansados campesinos.  
("Cigarra". O. C., 189-190)

El primero es el único poema en el que Lorca hace referencia a su antigua fe en la resurrección de la carne. (Véase el capítulo "La muerte en F. García Lorca"). Aunque en toda la pro-

ducción lorquiana abundan los ejemplos, el tema de su muerte violenta alcanza los tonos más obsesivos en *Poeta en Nueva York* y poemas posteriores. Recordemos, entre otros, los fragmentos siguientes:

Asesinado por el cielo,  
entre las formas que van hacia la sierpe,  
y las formas que buscan el cristal...  
(O.C., 417)

Cuida tus pies, amor mío, itus manos!  
ya que yo tengo que entregar mi rostro,  
mi rostro, imi rostro!, iay, mi comido rostro!  
Este inocente dolor de pólvora en mis ojos...  
(O. C., 514)

... por mi muerte despierta con un solo paseante equivocado  
Cuando se hundieron las formas puras  
bajo el cri cri de las margaritas,  
comprendí que me habían asesinado.  
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,

abrieron los toneles y los armarios,  
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.  
Ya no me encontraron.  
¿No me encontraron?  
No. No me encontraron.  
(O. C., 474-475)

Yo sé que mi perfil será tranquilo  
en el musgo de un norte sin reflejo.  
Mercurio de vigilia, casto espejo  
donde se quiebra el pulso de mi estilo.  
Que si la yedra y el frescor del hilo  
fue la norma del cuerpo que yo dejo,  
mi perfil en la arena será un viejo  
silencio sin rubor de cocodrilo.

Y aunque nunca tendrá sabor de llama  
mi lengua de palomas ateridas  
sino desierto gusto de retama,  
libre signo de normas oprimidas  
seré en el cuerpo de la yerba rama  
y en el sinfin de dalias doloridas.  
(O.C., 636-7)

[sic] *Cuando se dice aire yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío yo entiendo paloma degollada.*

#### *Ruinas-arcos-hierbas*

Sabemos que Lorca titula un cuadro de *El público* “Ruina romana”; que en la decoración figura un caído capitel sobre el cual se sienta la Figura de Pámpanos Rojos; que en la canción de Julieta *el arco roto* es un elemento importante y que en el reverso de la página siete del último cuadro, Lorca dibujó a tinta lo que parece ser decoración para “Ruina romana”: *dos arcos rotos* sobre precarias columnas -uno casi en la esquina izquierda del proscenio; otro, al fondo de la escena y en el centro-; en línea diagonal, equidistante, se ve una forma que podría ser el caído capitel. Recordemos también que el Director del teatro al aire libre confiesa al Prestidigitador que fracasó en su intento porque lo impidieron *los caballos, el mar, el ejército de hierbas*. En esas ruinas, arcos rotos y hierbas de *El público*, hay muchos restos de un romanticismo que, en el caso de Lorca, no es mera consecuencia del romanticismo inherente al movimiento surrealista, es natural evolución de motivos y observaciones presentes ya en los primeros escritos del poeta, que perduran, sin interrupción, hasta los poemas póstumos. Vale la pena rastrear esos motivos; son ejemplos adicionales de persistencia temática y del camino que recorre el poeta desde las primeras prosas hasta *El público, Poeta en Nueva York* y las *Casidas y Gacelas*.

Rara es la prosa del libro de adolescencia, *Impresiones y paisajes -con El maleficio de la mariposa y Libro de poemas*, imprescindible para comprender la obra posterior del poeta- donde no surgen esas notas. En las páginas que dedica a Baeza leemos:

“Por todas partes ruinas color sangre, arcos convertidos en brazos que quisieran besarse, columnas truncadas cubiertas de amarillo y yedra...” (*I. P.*, 127); “una fuente de severidad pagana, parece el cuerpo final de un arco de triunfo al que la tierra se hubiera tragado” (*I. P.*, 130). En “Albayzín”, describe las “calles silenciosas con hierbas” (*I. P.*, 156). Por todas partes ve evocaciones árabes: “Arcos negruzcos y herrumbrosos” (*I. P.*, 159). Los “Huertos de las iglesias ruinosas” tienen “banco de capiteles medio enterrados, y sombrajes de arcos cubiertos de espigas y amapolas” (*I. P.*, 185). En “Fres-

delval”, se fija en que “Hay arcos elegantísimos que aun [sic] se tienen en pie soportando las greñas verdes de las yedras”, en que “Yerbas y flores salvajes cubren la ruina” en “el suelo de yerbas” y en que “una columna rota se mira en un estanque” (*I. P.*, 208). El poeta no ignora todo lo que de romántico hay en el tema de las ruinas: “Toda la literatura romántica -escribe en la prosa que significativamente titula “Ruinas”- puso sus figuras fantásticas en las ruinas” (*I. P.*, 206), y en otro párrafo se fija en “arcos rotos”, en “recintos alfombrados con ortigas y capiteles yacentes” (*I. P.*, 203). “Al hundirse la ruina en la tierra acabó la tragedia histórica” (*I. P.*, 205). Ahí están, todavía estáticos, todavía realistas, los elementos escenográficos del cuadro “Ruina romana” y del “teatro bajo la arena”.

Ante uno de los “Sepulcros de Burgos”, comenta: “Tenemos... un afán... de perpetuar vidas que quieren hablarnos eternamente por medio de lápidas y de arcos fúnebres” (*I. P.*, 117). Por un lado, el viejo sic *transit*, por otro, un deseo todavía vago de entrever lo que fue y ya no es. El tema se hace obsesivo. En “Huertos de las iglesias ruinosas”, observa que los cementerios antiguos están “cubiertos de hierbas ... lápidas funerales con nombres borrados” (*I. P.*, 184-5) que, al derrumbarse la columna sobre la fuente, “el musgo amoroso los cubrió con sus finos mantos. Por los huecos de un capitel yacente asoman hierbas menudas... No se puede andar porque las plantas trepadoras se enredan en los pies” (*I. P.*, 194-5).

La hierba avanza y ocupa el lugar de donde huyó la vida. A su paso desaparecen columnas, arcos y capiteles. Nada podrá extrañar que en la mitología personal del poeta la hierba aparezca primero como símbolo pasivo de muerte, luego como agente activo. De efecto, se convierte en causa. La idea apunta ya en ese primer libro, sobre todo en la prosa que dedica a Baeza, donde vemos perfilarse el miedo que le iba a inspirar la fuerza arrolladora de las hierbas: “Las hierbas son dueñas de los caminos y se esparcen por toda la ciudad tapando las calles, orlando a las casas y borrando la huella de los que pasan...” (*I. P.*, 128). En un lugar de esta plaza, “hay una casa triangular que casi se la traga la hierba...” (*I. P.*, 130). “Si se anda más, los yerbazales son tan fuertes que se tragan a las piedras del suelo lamiendo ansiosamente los muros...” (*I. P.*, 133). El poeta adolescente prepara el terreno para las hierbas de los poemas de *Poeta en Nueva York*.

La persistencia temática ratifica el convencimiento de que en los primeros escritos del poeta se encuentra el germen de toda su obra posterior. Esos escritos de adolescencia guardan más relación con la obra de corte surrealista que con la producción intermedia. Los motivos que estamos examinando casi no reaparecerán hasta los poemas de Nueva York o, si surgen, ocasionalmente pierden la asociación fúnebre: “Su sueño estaba lleno... de arcos de herradura” (*O. C.*, 21), dice de Don Alhambro y, un poco más adelante, con fina ironía, “el arco de cartón del Corpus Christi”. Las hierbas están vistas del revés, no poderosas, sino reducidas; retroceden ante la vida como avanzan con la muerte: “un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas” (*O. C.*, 121).

Solo por el lado oscuro del Romancero gitano asoman arcos, yerbas y ruinas con valor de presentimiento o muerte:

*y rumor de viejas voces  
resonaban por el arco  
roto de la media noche.  
(O. C., 449)*

Aunque aquí ese “arco roto” creo que alude a la luna menguante, al “ajo de agónica plata” del romance “Muerto de amor”.

O en el “Romance del Emplazado”:

*porque cicutas y ortigas  
nacerán de tu costado...  
(O. C., 452)*

O en el de “Santa Olalla”:

*Noche de torsos yacentes  
y estrellas de nariz rota.  
(O. C., 458)*

O el de “Don Pedro a caballo”:

*Don Pedro  
pasa por arcos rotos.  
(O. C., 462)*

Pero es en *Poeta en Nueva York*, en los poemas póstumos, en *Así que pasen cinco años* y, sobre todo en *El público*, donde ruinas, arcos y hierbas son compañeros ineludibles de los malos sueños. Lorca se dirige a los negros oprimidos de Nueva York y les habla en tono profético: “Aguardad... / a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas” (*O. C.*, 482), a que el gran edificio de la bolsa de Nueva York sea pronto “una pirámide de musgo, / que ya vendrán lianas después de los fusiles” (*O. C.*, 487), detrás de la guerra que destruirá la civilización del cemento. La hierba es la hija favorita de la muerte:

*Ya los musgos y la hierba  
abren con dedos seguros  
la flor de su calavera.  
(O. C., 541)*

leemos en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; son los mismos dedos que había sentido Mariana Pineda en el jardín del Convento de Santa María Egipcíaca:

*Mira que siento muy cerca*

*dedos de hueso y de musgo*

*acariciar mi cabeza.*

*(O. C., 871)*

Lo dice también la Mujer de *Bodas de sangre* cuando llora en la escena final al marido muerto:

*Ahora, musgo de noche*

*le corona la frente.*

*(O. C., 1270)*

En la “Gacela del niño muerto”, “los muertos llevan alas de musgo” (*O. C., 561*). Y en la “Gacela de la muerte oscura”, la hierba castiga a los muertos: “No quiero enterarme de los martirios que da la hierba” (*O. C., 563*). En el breve poema de trece versos titulado “Omega” (*O. C., 647*), cinco se limitan a repetir el refrán “Las hierbas” en progresión exclamativa. En “Ruina”, la identificación hierba-muerte es completa:

*Yo vi llegar las hierbas*

*y les eché un cordero que balaba*

...

*Vienen las hierbas, hijo;*

*ya suenan sus espadas de saliva*

...

*Mi mano, amor. ¡Las hierbas!*

*Por los cristales rotos de la casa*

*la sangre desató sus cabelleras.*

*(O. C., 511)*

Que la hierba es la muerte lo sospechaba el Joven de *Así que pasen cinco años* cuando se dirige al Viejo: “Voy a cortar todas las flores del jardín, sobre todo esas malditas adelfas que saltan por los muros, y esa hierba que sale sola a medianoche...” (*O. C., 1135*). Lo sabe Julieta cuando dice que, tan pronto como se descuida, la luna *arroja puñados de hierbas sobre mis hombros*. Lorca agrupa tres poemas bajo el título de “Herbarios” (*O. C., 626-629*) y en *Poeta en Nueva York* titula un poema “Ruina”, como había titulado también una de sus primeras prosas, como tituló el posible segundo cuadro de *El público*.

Bajo formas de expresión asociadas con el surrealismo persiste, sí, una temática romántica que en Lorca se entronca en una viejísima tradición culta que conocía perfectamente. En esas ruinas, hierbas y arcos rotos, percibimos difusos recuerdos de toda la poesía funeraria o elegíaca; entre otras, la famosísima “A las ruinas de Itálica”, que Lorca solía recitar con sorna hasta llegar a lo del “amarillo jaramago” o a “los jardines / que ahora son zarzales y lagunas...” o al “mira mármoles y arcos destrozados; / mira estatuas soberbias... / yacer tendidas...”. Una tradición culta, es preciso insistir, asentada sobre experiencias vividas: ruinas vistas en sus viajes de adolescente por pueblos y campos de España, ruinas siempre presentes en la ciudad que más influyó en el poeta:

*... entre ruinas y despojos*

*que enriquece Genil y Darro baña...*

## EL PÚBLICO Y ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Concebido en Nueva York y casi terminado en La Habana, *El público* es pieza clave en la obra lorquiana de corte surrealista. Sería fácil establecer relaciones o señalar coincidencias. Primero con

“Degollación del Bautista”, “Degollación de los inocentes” y otras varias narraciones en prosa, aunque en estas viñetas el crimen y la crueldad están tratados como dos bellas artes:

*Bajo un cielo de plantas de pie. La degollación (la del Bautista) fue horripilante.*

*Pero maravillosamente desarrollada.*

(O. C., 28)

Kafka y Buster Keaton. Los detalles se describen con aséptica frialdad:

*La cabeza del luchador celeste estaba en medio de la arena. Las jovencitas se teñían las mejillas de rojo y los jóvenes pintaban sus corbatas en el cañón estremecido de la yugular desgarrada.*

(O. C., 28-9)

Veamos un motivo semejante en *El público*: la madre de Gonzalo dice en el cuadro último:

*Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna palido [sic] [y] descompuesto, y me gritaron ¡[ha]aquí tienes a tu hijo! Como el pez [echaba] [echaba] manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca [muchas mujeres llenaron frascos y botellas para sus coci] los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas...*

En la “Degollación de los inocentes”, leemos:

*Cada perro llevaba un piecico en la boca. El pianista loco recogía uñas rosadas para construir un piano sin emoción y los rebaños balaban con los cuellos partidos. (O. C., 30)*

En *El público*, las caretas que lleva el Pastor Bobo balan, y ya vimos cómo la Figura de Cascabel dice que es un gigante tan gigante que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién [sic] nacido. Analogías y contrastes.

Las citas de las prosas, fuera de contexto, no dan idea del equilibrio plástico y musical de esas breves narraciones, pero sirven para demostrar que es ahí donde se encuentra el surrealismo más formal de Lorca, análogo al de los cuadros que Dalí pintaría años más tarde. Lo que caracteriza esas prosas es una aparente indiferencia y una sutil ironía. Frialdad de cirujano en el quirófano, donde el sadismo no tiene entrada. Pero lo que en las narraciones en prosa es grácil juego, en *Poeta en Nueva York* y en *El público* se convierte en drama vivo, sin salida posible; lo que allí era antesala es ahora vida interior, visiones de un mundo más allá de la muerte. Rota la línea divisoria entre realidad y sueño, leyendo esas dos obras, a veces experimentamos la angustia de percibir ramalazos de luz real, de vida normal, apresados en la red de pesadillas y sueños que nos parecen más vivos y presentes que la vida misma.

*Poeta en Nueva York* y *El público* fueron escritos en la misma época, bajo el mismo clima físico, intelectual y afectivo. Inevitables, pues, las coincidencias temáticas, las reiteraciones notables, las frecuentes y mutuas reverberaciones. Añadamos dos o tres ejemplos a los que ya habrá observado el lector en páginas anteriores:

*El personaje traje de pijama con las amapolas*, disfraz del Hombre II, tiene una cara blanca lisa y comba como un huevo de avestruz. Y en “Vuelta de Paseo”, entre las cosas muertas, figura un “niño con el blanco rostro de huevo” (O. C., 471). Idea que apareció ya tímidamente en “La Gallina”: (el huevo) “es la perfección de la boca... Es el rostro” (O. C., 37).

En “Intermedio” se menciona el

*Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos, cajas que guardan silencio de canchales devorados*

(O. C., 472)

Y en “Iglesia abandonada”, se lee:

*comprendí que mi niña era un pez*

...

*Yo tenía una niña.*

*Yo tenía un pez muerto bajo las cenizas de los incensarios.]*

*(O. C., 483)*

“Cangrejos devorados” de los que habló Julieta en su sepulcro; “pez-luna”, así vio la madre de Gonzalo a su hijo.

Hasta aquí el límite normal de comprensibles reiteraciones y coincidencias. Veamos la relación que existe entre *El público* y *Así que pasen cinco años*.

Lorca termina el primer drama el sábado 22 de agosto de 1930; el segundo, un año más tarde: el 19 de agosto de 1931. Aquel pudo haber sido escrito casi totalmente en Cuba; este, en gran parte al menos, en la Huerta de San Vicente. Entre una y otra obra, median factores importantes; uno de ellos la incompreensión o frialdad con que la mayoría de sus amigos iban acogiendo *El público*, incompreensión que explica las dificultades del texto y que, en menor escala, se extendía a toda la obra poética que trajo de América. Recuerdo la reserva, a menudo velada hostilidad, con que algunos amigos oyeron las primeras lecturas de los poemas neoyorquinos. Fue necesario que Lorca pusiera en juego todos sus formidables recursos de recitador para lograr imponer sin reservas su nueva visión poética.

¿Quién de los que le oyeron en aquel otoño de 1930 habrá podido olvidar las primeras lecturas de “Oficina y denuncia” o “Paisaje de la multitud que orina” o la “Oda al Rey de Harlem”?

*Con una cuchara,*

*arrancaba los ojos a los cocodrilos*

*y golpeaba el trasero de los monos.*

*Con una cuchara.*

*(O. C., 478)*

Y él, que normalmente recitaba inmóvil, seguro de que el sutil juego de voz, acento, modulación y pausas bastaban para hacer comprensible la poesía más oscura, fruncía el ceño, erguía la cabeza mirando de un lado a otro, blandía en el aire una invisible cuchara. Sobre un paisaje de rascacielos, superponía un paisaje de selva africana y en el centro, sentado, un gran negro hundía el brazo para arrancar hondas raíces o golpeaba de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, los traseros que huían por troncos y ramas, como en aquel preciso momento hacía Lorca en salón, tabernilla o jardín de un restaurante. No era la perfilada cuchara de metal de los surrealistas, era la gran cuchara de madera, la cuchara de enorme mango, imponente cuchara ritual que lucen en las ceremonias los jefes de algunas tribus africanas. Terminaba y solía quedarse un gran rato callado, ausente, sorbiendo con ávida concentración whisky o coñac con hielo. Una noche que alguien comentaba el esfuerzo físico que suponían tales lecturas, le oí decir: “Tengo que defender estos poemas contra la incompreensión, el diletantismo y las sonrisas benévolas.”<sup>75</sup> En la defensa, llegó hasta dar conferencias-recitales en las que explicaba, en prosa poética, los poemas que leía.<sup>76</sup>

El poeta preparaba así a sus futuros lectores, creaba su público, aseguraba el éxito de un libro que, terminado en 1931, no aparecería hasta 1940, cuatro años después de su muerte. Preparación semejante no era posible con el drama. La oposición que encontraba no desvió la intención última que inspira *El público*, pero le obligaron a detener un poco el impulso inicial, a efectuar algunas concesiones. El resultado: *Así que pasen cinco años*.

Aunque tengo el convencimiento de que la versión definitiva no es la que figura en *Obras Completas*, basta la que conocemos para afirmar que estamos en presencia de uno de los más originales poemas dramáticos del teatro moderno. Y, sin embargo, es forzoso reconocer que, en relación con *El público*, marca un paso atrás en la evolución del teatro lorquiano. Se impone una somera comparación.

<sup>75</sup> / Algo parecido a lo que recogió Jorge Guillén (O. C., XLVII), pero ahora la incompreensión era mayor, la defensa más apremiante. Con intención aviesa, “un hinch” de Rafael Alberti quiso un día comparar estos poemas de Lorca con los del libro *Sobre los ángeles*. Federico atajó al que hablaba: “Mira, el libro de Rafael es uno de los mejores de la poesía europea de hoy y me halaga que los compares con mis poemas. Pero te aseguro que en lo único que se parecen es en que los poemas suyos y los míos producen igual incompreensión entre los no iniciados en la poesía de hoy”.

<sup>76</sup> / Parte del texto de esas “explicaciones” figuran en el volumen *Poeta en Nueva York*, que ha publicado -sin fecha- la Editorial Lumen de Barcelona.

“Leyenda del tiempo” es un subtítulo que justifica la idea interior del drama, no el argumento de *Así que pasen cinco años*. Al comienzo del acto III, el misterioso Arlequín recita, alternando dos caretas de signo contrario, la canción que examinamos en conjunción con la que canta Julieta. Vimos allí cómo en ambos poemas el entrelazado sueño y tiempo es parte esencial del todo que los contiene: la vida del hombre. Fuera de esa transitoria realidad, tiempo y sueño carecen de existencia propia. Tras la tenue brisa que es la vida del hombre, solo queda el silencio, un silencio infinito.

Tal razonamiento lleva a otra idea subsidiaria que se encuentra también en las dos piezas: si el tiempo solo vive en el hombre, en el interior del hombre, pasado y presente coexisten y se funden, y los múltiples yoes, no los yoes no vividos de Unamuno, sino las múltiples caretas o trajes de nuestras vidas, conviven dentro de cada uno de nosotros al igual que los encontrados deseos y pasiones. Lo que fue seguirá siendo a lo largo de la fugaz vida humana.

Agudizando mucho el oído, se perciben en algunos momentos de *Así que pasen cinco años*, ecos lejanos de la teoría de la relatividad -que tanto apasionaba a técnicos y profanos por aquellos años- o del tratamiento que el tema del tiempo recibe en manos de un Azorín o de un Antonio Machado, de un Pirandello o de un Kafka, pero la eterna y universal preocupación se amolda aquí a las dos ideas antes señaladas. ¿De qué procedimientos teatrales se vale Lorca para su exposición?

Apenas iniciado el drama, asistimos al diálogo entre un gato muerto y un niño muerto. El mismo incidente sigue ocurriendo en el segundo acto, cinco años después: “... en la calle he golpeado a unos niños que estaban matando un gato a pedradas” (*O. C.*, 1092), dice el Joven para disculpar su sofoco ante la Novia. En el cuadro primero del acto tercero, la Mecnógrafa, hablando con la Máscara, se refiere a la muerte del niño como algo que pasó hace mucho tiempo, pero en el siguiente cuadro final, el Criado y la Criada explican quién es la Portera, la Madre del Niño que acaban de enterrar. Subraya aún más la idea de que lo que pasó en el primer cuadro está pasando todo el tiempo; el hecho de que, a lo largo del drama, la hora es siempre la misma: las seis de la tarde, excepto cuando muere el Joven, cuando el reloj da las doce. “¡Las doce!”, de Antonio Machado, la hora de la verdad, para Lorca la hora única:

*El viajante del tiempo  
trae el herbario de los sueños.*

YO

*¿Dónde está el herbario?*

EL VIAJANTE

*Lo tienes en tus manos.*

YO

*Tengo libres los diez dedos.*

EL VIAJANTE

*Los sueños bailan en tus cabellos.*

YO

*¿Y cuántos siglos han pasado?*

EL VIAJANTE

*Una sola hora tiene mi herbario.*

(*O. C.*, 626-7)

Una sola hora en *Así que pasen cinco años* y solo una hora en *El público*; todo parece indicar que el Joven regresa también a su casa como de un viaje en que todo se ha perdido. Joven y Director acuden a sus respectivas citas con la muerte: en el primer caso, tres jóvenes, jugadores de cartas, vestidos “de frac”, con “capas largas de raso blanco que les llegan a los pies”; en el segundo, un Prestidigitador, vestido de *frac* y con *capa blanca de raso que le llega a los pies*. En ambos dramas, la sospecha de que



el viaje -la acción de la obra- solo ocurre en la mente de los protagonistas. Ante ellos, parece desfilarse lo esencial de sus vidas con detalles, lentitud y deformaciones de sueño o pesadilla que solo dura unos breves segundos.

Dramas superreales los dos, pero en *El público* sin la menor concesión a la lógica convencional. Se levanta el telón, entran tres caballos y, hasta que cae el telón final, nada interrumpe el ambiente así iniciado. Los personajes de la vida real que intervienen en el drama -Centurión, damas, estudiantes- vienen de *fuera*, pero su intervención no altera el clima dominante; al contrario, lo acentúa por contraste. En *Así que pasen cinco años*, es la misma obra la que *sale* del ambiente en que se movía para entrar en un verdadero cuadro realista. La criada de la novia, es cierto, pertenece a la gran dinastía de criadas lorquianas; el padre es hermano gemelo del tío de Doña Rosita; los dos, de ironizado romanticismo, científicos de afición: de eclipses uno, de rosas el otro. La Novia habla al Joven como Yerma habría hablado a Juan si hubiera “conocido” a Víctor; como Adela, espalda y nuca salpicadas de paja de trigo, habla después de haber sentido sobre su cuerpo el peso del cuerpo de Pepe el Romano. Los bocetos realistas de *Así que pasen cinco años*, perfectos como son, interrumpen, sin intensificar por contraste, el natural fluir de la obra: la angustia del mundo de sueños en el que se mueve el Joven.

Para hacer más tolerable el entonces atrevido experimento, Lorca recurre con frecuencia a la magia del verso. Pocas veces su comprensión del alma infantil y su ternura hacia los animales habrán alcanzado matices más delicados que en la escena entre el Gato muerto y el Niño muerto, o expresado el ansia de maternidad de la mujer que espera, con mayor urgencia e intensidad que en el diálogo Maniquí-Joven, ni dado a elementos folklóricos la riqueza de tonos que consigue en el trío Arlequín-Payaso-Muchacha. La obra, es evidente, posee un carácter poemático de calidad excepcional. Y, sin embargo, comparada con la desnudez dramática de *El público*, significa un retroceso. Frente al lírico Gato muerto, los feroces caballos; frente a la visión romántico-surrealista del Maniquí,<sup>77</sup> el Emperador en busca del uno; frente a los detalles escenográficos de la habitación de la novia -irónico “art nouveau”-, las ventanas que son radiografías, las hojas gigantescas vistas en primer plano, la cama-cruz, la lluvia de guantes rígidos y espaciados. Ciertas escenas de *Así que pasen cinco años* pa-

77 / Este Maniquí, por su forma, se relaciona con los numerosos maniqués de aquellos años. Baste recordar, entre los españoles únicamente, el misterioso cuadro de Gregorio Prieto “Luna de miel en Taormina” y el maniquí que acompañaba a Ramón en sus largas vigiliadas de escritor y cuyo retrato figura en *Automoribundia* (Buenos Aires, 1948) con ese pie: “Mi bella muñeca en la intimidad”. Pág. 161-2.

recen iluminadas en algunos momentos por una claridad lunar que recuerda vagamente la atmósfera que consigue Maeterlinck en algunas de sus obras; *El público* tiene en todo momento una proyección futura. En los dos dramas, pero más en este, detrás de los atrevimientos de fondo y forma, se renuevan mitos y temas de vieja tradición cultural.

Resulta, pues, natural que en *Así que pasen cinco años*, tan próximo al experimento más atrevido que lo precede, se encuentren personajes parecidos, frases análogas, situaciones semejantes, indicaciones escénicas casi idénticas a las de *El público*. Veamos un pequeño muestrario que los conocedores de la obra de Lorca podrán añadir a los que hayan descubierto en páginas anteriores y a los que podrán anotar cuando se publique la versión completa de este drama:

Los criados de las dos obras son semejantes: igual *suavidad*, parecido situarse al margen de la acción.

El Niño muerto y el Gato muerto quieren salir de la muerte, el Joven quiere *salir* del bosque de la muerte y la madre de Gonzalo quiere *salir* de la habitación del Director del Teatro donde está el Prestidigitador.

El Amigo II del Joven dice que tiene miedo al “pozo en el que caeremos todos” (*O. C.*, 1075) y, en el cuadro sin numerar, cuando el Director lucha con el Hombre I, el Hombre III le dice al Hombre II: Podemos empujarlos y caerán al Pozo.

La lucha entre el Joven y el Amigo I parece una versión optimista de las luchas entre el Director y el Hombre I.

En la escena del bosque, Arlequín y Payaso hacen mutis “sin dar la espalda, sobre las puntas de los pies, marcando un paso de baile”. (*O. C.*, 1120)

En *El público*, se dice que El enfermero y los ladrones desaparecen con *paso de baile sin dar la espalda*.

En las dos obras se hace uso del biombo. En *Así que pasen cinco años*, para ocultar; en *El público*, para descubrir.



Las dos obras terminan con voces y el eco de las voces de muertos que yacen en la escena.

Las dos piezas son dramas de hombres, como *La casa de Bernarda Alba* lo es de mujeres. Y así como en esta última todo gira alrededor del invisible (pero siempre presente) Pepe el Romano, en aquellas, lo que resulta triunfante es la mujer, apenas visible en escena. La Novia y la Mecnógrafa de *Así que pasen cinco años* -la supuesta amada del Joven y la verdaderamente enamorada de él- triunfan sobre el protagonista, y es el Maniquí del traje de novia el que hace comprender a aquel su fracaso y su próxima muerte. A excepción del Hombre II, todos los personajes que intervienen en *El público*, pese a sus relaciones homosexuales, se sienten constantemente vencidos por Elena, la mujer; a veces, y casi sin querer, atraídos por ella.

El Joven de *Así que pasen cinco años*, la figura más hamletiana del teatro lorquiano, cree amar a la mujer con todo el vigor que le permite su vacilante naturaleza y el constante dilema de ser o no ser en el tiempo. Da la impresión de cierta feminidad, sin llegar nunca a ser afeminado. El protagonista de *El público*, casado y con hijos, puede amar al hombre, y uno de sus trajes o personalidades podrá ser el de Guillermina *la de los caballos*, pero en todo momento actúa como hombre, antípoda del afeminado y del femenino. Con viril decisión, va en busca de la verdad última, con viril serenidad, se encara con la muerte. Él y sus amigos -¿o serán sus dobles?- discuten sus relaciones homosexuales con una desnudez y una valentía todavía no vista en la escena occidental.<sup>78</sup> Pero esto, por sí solo, poco significaría.

Lo que sí importa es que, al ir desenmarañando temas, ideas y símbolos de tan difícil manuscrito, iba surgiendo un poeta con una dimensión -para mí, al menos-desconocida, con una profundidad -para mí-insospechada. Esta versión primeriza e incompleta de *El público*, drama todavía inédito, arroja luz nueva sobre toda la obra de Lorca, en especial sobre *Poeta en Nueva York* y sobre las *Casidas y Gacelas*. Ilumina, además, con luz nueva, y explica, un aspecto del importantísimo y polifacético tema del amor en la obra del poeta.

---

<sup>78</sup> / Antes de 1930, se había aludido al tema solo de forma marginal, en obras tales como *Despertar de Primavera*, de Frank Wedekind. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial el tema ha ido invadiendo la escena occidental. *Tea and Sympathy*, *Five Fingers Exercise* y *A Taste of Honey* fueron las primeras muestras en el teatro inglés. Pero ni en estas ni en otras obras análogas se da la combinación de valor, profundidad y poesía que caracteriza el ensayo de Lorca. La única excepción que conozco, por comprensión poética y altura moral, es *La ville dont le prince est un enfant*, de Henry de Montherland, publicada por primera vez por Gallimard en 1951.



Créditos





**Comunidad  
de Madrid**