

## **FEDERICO GARCÍA LORCA: DECIBLE E INDECIBLE**

Roberto Echavarren  
Montevideo, Uruguay

Borges dijo, con desdén, que García Lorca es un poeta de utilería. De utilería teatral, en verdad lo es, por su consagración al diálogo, aún dentro de la lírica, y al teatro, también a la canción: cultivó la expresión oral en todas sus vertientes. Si Rubén Darío dio empleo, o justificó la existencia de algunas recitadoras en la primera mitad del siglo XX hispanoamericano, García Lorca irradió en todas las esferas de lo oral. Originó no sólo un repertorio, sino escuelas de actores con maestros notables como Margarita Xirgu. Por unas décadas Lorca -declamado o actuado- mantuvo un dominio extravagante de la poesía dicha, con los elencos de intérpretes correspondientes. Mientras el poema parecía prisionero de la página -baste pensar en los espaciamentos de Mallarmé- Lorca invocaba un éxtasis de la voz.

Tanto más llamativo cuanto articula dilemas de persona homosexual, vale decir, con una inclinación inadmisibles dentro del medio en que le tocó desempeñarse. Aún si bajo condiciones de secreto se hubiera realizado el contacto con personas del mismo sexo, lo imperdonable era hacer pública esta trasgresión por escrito o a viva voz. ¿Qué posibilidades tenía él en la España de su tiempo, en la de Primo de Rivera, en la República, entre los poderes militar y eclesiástico sumados para acabar con pretensiones de justicia y de tolerancia, incluyendo derechos de minorías: de mujeres y de homosexuales? Todo quedó sepultado por décadas de censura bajo la dictadura de Franco.

García Lorca se movió y escribió en el filo, en el intermedio, entre dos períodos de dictadura, el siguiente peor que el primero. Este paréntesis corto de la República en la historia de España equivale al otro período corto de relativa libertad de expresión que significó para los rusos la revolución de 1905, llamado la Edad de Plata, hasta la dictadura de Lenin en octubre de 1917.

En ese cuello de botella entre dos dictaduras, mucho se volvió posible, que antes no lo había sido, y no lo sería tampoco después.

## HPR/2

En *El público*, quizá la más audaz de las piezas de Lorca, porque es metateatral —en el mismo sentido que *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, o *Los baños*, de Maiakovski, son metateatrales— alternando un plano de ficción y un plano de realidad en que se cruzan y combinan en contraste diferenciado.

¿Qué se juega, dentro y fuera de escena, qué se discute, a través de esa función presentativa doble, esa construcción metateatral de Lorca?

Al separarse un plano de ficción de un plano de realidad se hace manifiesto que el actor que representa el papel de Julieta (en *Romeo y Julieta*) es un muchacho de quince años. Se abre una discordia entre la máscara y el actor, entre género y sexo. Por esa hendidura se cuele una anomalía. Lo que al nivel de la mascarada aparece como amor heterosexual, al nivel de lo real de los actores es amor dentro del mismo sexo. Así lo fue en Shakespeare y así lo concibe Lorca en *El público*.

La ficción es para él un marco de sustituciones. Tal vez no hay mejor ejemplo que el siguiente diálogo entre una Figura de Cascabeles y una Figura de Pámpanos, en el cuadro segundo de *El público*; sobre la base neutra de “figuras” o soportes indiferenciados que no son ni hombre ni mujer, plantea el diálogo entre sustitutos metafóricos y complementos conjeturales.

“¿Si yo me convirtiera en nube?”

“Yo me convertiría en ojo.”

“¿Si yo me convirtiera en caca?”

“Yo me convertiría en mosca.”

“¿Si yo me convirtiera en manzana?”

“Yo me convertiría en beso.”

“¿Si yo me convirtiera en pecho?”

“Yo me convertiría en sábana blanca.”

“¿Si yo me convirtiera en pez luna?”

“Yo me convertiría en cuchillo... Si tú te convirtieras en pez luna yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán y quiero que tú seas más hombre que yo. Tan hombre que

### HPR/3

no haya ruido en las ramas cuando tú pases. (¿Que no haya murmuración?) Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer.”

Tanto bajo los “pámpanos” como bajo los “cascabeles” que cubren a estos dos histriones, más que hombres o mujeres aparecen en escena soportes neutrales de las variantes, de las mutaciones (variedad de pámpanos, variedad de cascabeles). Bajo esas alternativas late todavía uno u otro género, que imanta y condiciona el juego de las representaciones. Ese “género invisible” vuelto visible entre las hendijas no se corresponde con el sexo biológico. Biológicamente se trata de dos hombres, pero psíquicamente de un hombre y una mujer, o por lo menos de un hombre y un devenir femenino. Ese devenir mujer de uno de ellos no es un dato primario (biológico), ni secundario (representación); es un fondo de tendencia que marca una cuestión de género, un fondo que las condiciones de la época impiden manifestar en lo abierto, y menos a un público teatral. Ese devenir mujer no consagra una identidad, es un proceso; aparece a través de una serie de mutaciones metafóricas, que aquí son composiciones de intensidades. Es un trayecto o un escape a la luna, hacia una mujer astral. Hacia ella se levanta esta ascesis hecha de iteración, según una tendencia constante, una vocación perseverante, demostrada por “saltos jalonados”, por arranques repetidos.

Pero este devenir de hecho no es admisible en el horizonte cultural de la época. Por lo cual la intensidad de una pasión prohibida se exacerba y culmina en Lorca en una rabia sofocada, en una fantasía de agresión. El pene, que puede ser “flauta”, se transforma indefectiblemente en “cuchillo”: “¿Si yo me convirtiera en pez luna?” “Yo me convertiría en cuchillo.” Y “te abriría con un cuchillo”. No necesito insistir en este filo, tan urgente, tan cortante, que pone en peligro la vida: desde el cuchillo de los gitanos, en el *Romancero*, hasta “el cuchillito que apenas cabe en la mano” de *Bodas de sangre*, verso al cual Margarita Xirgu prestó expresión memorable, Lorca privilegia la ecuación: atributo masculino=cuchillo.

## HPR/4

Al orden familiar, a la familia teológica, papal, de papa y de padre inflexible, se opone en *El público* la revolución, capitaneada por los estudiantes, que traerá una actitud más compasiva hacia los privados de calor o alimento, madres muertas de hambre con sus hijos en brazos comiendo el betún negro de una lata, y traerá también el permiso para que estudiantes del mismo sexo se declaren mutuamente su amor y sean aceptados según la nueva conjetural tolerancia posrevolucionaria.

El amor que no se atreve a decir su nombre no es sólo un tema ocasional en Lorca, sino el trasfondo permanente de su escritura. En conflicto con la moral de su época, la expresión abierta de ese amor se hará acreedora de castigo por parte de la policía, de la iglesia, del ejército, de la opinión, por su crimen contra las costumbres, culminando en el asesinato por odio.

Pero al sustituir en la ficción un género por otro, un deseo aberrante por un deseo normal, la escena se vuelve aceptable.

De ese deseo normalizado entre individuos de opuesto género, surge la tragedia sin embargo, regresa a través del drama hetero una intensidad mortífera asociada a lo homoerótico suprimido y asesinado. *Bodas de sangre* esconde la tragedia del mariquita que no puede manifestarse y sufre la censura. El desafío de los amantes heteros, en *Bodas de sangre*, tiene como trasfondo, para Lorca, el sabor trágico, tajante, cruel, de un encuentro imposible entre camaradas del mismo sexo. A través del personaje femenino (la Novia) encuentra su canal de expresión un deseo por el hombre.

En *El público*, su pieza más confesional, alternan ficción y metaficción, los personajes devienen unos en otros, varía el género que representan. Dice una indicación de escena: “El director se quita rápidamente el traje... debajo lleva un sutilísimo traje de bailarina”.

Para el público de los años treinta una obra que tratase los amores o las vidas de personajes homosexuales era intolerable. En caso de representarse, *El público* habría terminado quizá en un ataque de odio sexual que la misma obra prefigura:

Los jóvenes más fuertes de la ciudad con picas ensangrentadas  
le hundían (al mariquita) en el trasero grandes bolas de

## HPR/5

periódicos abandonados, y... hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó, colgado de sus propios intestinos.

Contra la confesión brutal que llevaría a brutales represalias, “contra eso —escribe Lorca— existe la hojalata y el yeso, la adorable mica y en último caso el cartón”; todos los materiales sirven para recubrir y disimular, construyendo una ficción aceptable.

*Comedia sin título*, de la que subsiste un solo acto, juega también con el contraste entre escena y meta-escena: en la ficción se trata de montar (ficción de segundo nivel) la comedia de Shakespeare *El sueño de una noche de verano* que, lejos de ser alegre, encierra para Lorca un sombrío elemento. La tendencia sexual, “normal” o “desviada” es un don gratuito de los dioses; hay que asumirla, trágicamente si cabe, si las circunstancias no son favorables para una cierta manera de deseo.

La comedia de Shakespeare “no es alegre —dice el personaje del Autor—. Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. La gente se queda dormida, viene Puck el duendecillo, les hace oler la flor y al despertar se enamoran de la primera persona que pasa aunque estén prendados de otro antes del sueño. Así la reina de las hadas, Titania, se enamora de un campesino con cabeza de asno. Es una verdad terrible, pero una verdad destructora que puede llevar al suicidio.”

Ni la tendencia ni el objeto atractivo dependen de una decisión individual, de una elección propia; sí dependen de un factor inexplicable, que sólo se puede llamar casualidad o intervención divina.

La tendencia recae sobre un objeto sin cómo ni por qué. ¿Será la acción mágica de una droga? Por orden de Oberón, un dios poderoso, el duende Puck administra una poción en la oreja de los durmientes; al despertar, ya les habrá llegado al cerebro, y se enamorarán de la primera persona que vean. Esta gratuidad de la tendencia puede tener consecuencias trágicas: “una verdad destructora que puede llevar al suicidio”.

El factor inexplicable, la intervención divina, puro arbitrio que

## HPR/6

llega desde un vacío, invalida toda justificación. No es posible justificar la tendencia. Simplemente está allí.

Más allá de una supuesta ley natural o dogma teológico o prescripción eclesiástica o de derecho positivo, la atracción considerada anómala es triste, es terrible, según Lorca, porque resulta inevitable. Arroja al individuo, sin que éste tenga nada que ver en el asunto, a un conflicto con el grupo y sus costumbres aprobadas, que puede resultar aniquilador para él. Titania, la reina de las hadas, se enamora de un paisano tosco disfrazado de burro —de un inferior y de un animal—; esto podrá avergonzarla, pero no es menos inevitable.

La melancolía, la tristeza de Lorca, su depresión recorren la gama desde el ensueño suave que pide la muerte como anestesia, hasta la agudísima “pena negra” de Soledad Montoya. Es una pena agónica, sí, pero arrojada al prodigio del teatro. Soledad no está sola, porque monologa con un alter ego y articula la pena en conversación.

Puede parecer paradójico que una “pena” tan extrema, tan radical, tan solitaria e intransferible dé lugar aquí, como en el conjunto de la escritura de Lorca, a un vivo entretenimiento, a una representación hablada. Esa soledad se vuelve dramática; la exposición incluye réplica y contrarréplica.

Soledad, ¿por quién preguntas  
sin compañía y a estas horas?  
Pregunte por quien pregunte,  
dime ¿a ti qué se te importa?  
Vengo a buscar lo que busco,  
mi alegría y mi persona.  
Soledad de mis pesares,  
caballo que se desboca  
al fin alcanza la mar  
y se lo tragan las olas.  
No me recuerdes el mar  
que la pena negra brota  
en las tierras de aceituna  
bajo el rumor de las hojas.

## HPR/7

¡Soledad, qué pena tienes!  
¡Qué pena tan lastimosa!  
Lloras zumo de limón  
agrio de espera y de boca.  
¡Qué pena tan grande! Corro  
mi casa como una loca,  
mis dos trenzas por el suelo  
de la cocina a la alcoba.  
¡Qué pena! Me estoy poniendo  
de azabache carne y ropa.

En un latigazo de desencanto, el acecho se ha vuelto agrio: “agrio de espera y de boca”. La espera de Lorca se traduce en la ansiedad de mujer soltera: cautiva de las convenciones del matrimonio, ha caído en la trampa de aguardar un amor que nunca llegará; sea Rosita “la soltera”, con sus amigas solteronas, sean las hijas enclaustradas de Bernarda Alba, sea la Yerma estéril, sea el joven pusilánime que aguarda cinco años (en *Así que pasen cinco años*) para saber que su amada no lo quiere: todos y todas padecen una esperanza burlada y un duelo implacable.

A todo esto, ¿cómo son los invertidos clandestinos en las sociedades que los prohíben? Con el anonimato que le permite su estadía en Nueva York, Lorca enfrenta un submundo homosexual. En la *Oda a Walt Whitman* saca sus conclusiones. Dominados por la compulsión utilitaria al trabajo que predomina en Estados Unidos, los muchachos del East River y el Bronx no tienen capacidad para soñar:

Ninguno quería ser el río  
Ninguno amaba las hojas grandes  
Ninguno la lengua azul de la playa...  
Ninguno se detenía.

Lorca ve a Walt Whitman como la excepción: llevado por un deseo casto, una tortura de privación, gana el impulso de grandeza poética:

## HPR/8

Gemías igual que un pájaro  
con el sexo atravesado por una aguja,  
enemigo del sátiro,  
enemigo de la vid.

A este amante, a este compañero, amigo de los hombres el poema opone “los maricas”, que se auto-odian, se auto-denigran, participan de la humillación infligida sobre ellos por el brazo religioso y el brazo secular. Son:

turbios de lágrimas,  
carne para fusta  
bota o mordisco de los domadores.

El poeta condena la reducción del amor a sexo anónimo y clandestino, hijo de la prohibición. La necesidad de esconderse y no tomar responsabilidades conduce a un contacto carnal promiscuo pero limitado, reducción horrenda de un posible amor y convivencia entre personas del mismo sexo. Estos maricas, para Lorca, son la contracara del régimen opresivo, el efecto de la máquina binaria que los excluye de los polos canónicos:

Maricas de las ciudades,  
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,  
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño  
del amor que reparte coronas de alegría...  
la muerte mana de vuestros ojos  
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.

La *Oda* reivindica un margen, una ampliación de las percepciones, el disfrute intenso que no es avaro, una creencia del tamaño de sus posibilidades.

En la pieza *Así que pasen cinco años* entra un Maniquí portando ante el Joven protagonista el espléndido traje de su novia que ha huido. El Joven no supo ganarla y poseerla. El traje, el vestido, resulta

## HPR/9

in-vestido de ese amor ausente.

En su conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, Lorca pondera la manera con que aquél vivifica la naturaleza en *Las Soledades*.

Góngora necesita la conciencia de los elementos. Odia lo sordo y las fuerzas oscuras que no tienen límite... Cuando el enamorado cree que está solo en medio de la verde soledad del agua, lo oye el mar, lo oye el viento, y al fin el eco se guarda... la menos clara sílaba.

La compañía del mar, la compañía de los elementos, bien que sean a veces rudos, oyen la queja, oyen el pensamiento; por lo cual éste no se calla, prosigue tras las réplicas de un diálogo.

En “Fantasía simbólica” (una prosa de *Otras impresiones y paisajes*) dialogan las cosas personalizadas (La campana de la vela, El río Darro, la Ciudad, La Voz (¿humana, inhumana?) con un escritor (Ganivet).

La puesta en diálogo del enclave es un recurso fecundo de Lorca: vivificar y personalizar el enclave, hacer hablar a las cosas (prosopopeya), es una estrategia para preservar en soledad la capacidad de diálogo (dramático). Para no caer en la catatonía de la depresión. Si las cosas están vivas, nosotros estamos vivos. Y viceversa. Las cosas son encargos del afecto y hablan. He aquí lo que dice el Maniquí en *Así que pasen cinco años*:

Mi cola se pierde en el mar  
y la luna lleva puesta mi corona de azahar.  
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,  
se hundió en las arenas del espejo.  
¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?  
Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar.

El drama se disuelve entre los equivalentes elementales; la ría grande se pone un vestido, pero perdió un anillo; quedó hundido en el

## HPR/10

espejo, casado consigo mismo. Y la luna se toca con la corona de azahar. El enclave está vestido de novia.

Todas las cosas, todos los organismos, provienen de una misma fuente y son activados por un único principio, de donde salen todas las imágenes, inclusive las futuras. Ese eros de lo semejante, hundido sin remisión en la arena indiscernible, muestra su propia disolución impersonal:

He visto que las cosas  
cuando encuentran su curso encuentran su vacío.  
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente

En momentos de rebelión, sin embargo, cuando la cólera sustituye a la melancolía de un duelo, el ardor se confunde con la violencia:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.  
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,  
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes.

Recorre el espectro de la melancolía a la cólera, al ardor ciego, a la violencia tanto exterior como interior; recurre al espadín, al puñal, que se clava más hondo en la carne de la víctima (o en la carne de las cosas, da lo mismo).

En momentos de reflexión, sin embargo, con serenidad sublime ante la imposibilidad concreta, declara el tamaño, ni grande ni pequeño, de su esperanza:

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,  
quiero mi libertad, mi amor humano  
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie  
quiera.  
¡Mi amor humano!  
Éste es el amor prohibido que trasunta la tragedia de los que se  
quieren en *Bodas de sangre*:

## HPR/11

Vamos al rincón oscuro  
donde yo siempre te quiera  
que no me importa la gente  
ni el veneno que nos echa.

Un veneno que le echan también los vecinos a la *Zapatera prodigiosa*, una farsa, pero aquí las lenguas no se quedan cortas ni de un lado ni del otro. En el Prólogo el autor advierte:

No se extrañe el público si (la Zapatera) aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible.

La Zapatera es la fantasía del poeta, y aunque quisiera aparecer con mejores galas, debe vestir pobre como Zapatera, porque ésa es la regla de esta ficción particular, de esta comedia. En ella tematiza, más que en ninguna otra obra, la murmuración enemiga y la censura predominante. Esta comedia es un combate abierto contra la murmuración.

La Zapatera es una muchacha de dieciocho años, llena de bríos y de coraje, a la que no intimida la opinión de los otros, ni tiene pelos en la lengua. Está casada con un maduro Zapatero, que ya cumplió los cincuenta, y esta pareja anómala, desapareja, diferente, da pie a las habladurías del pueblo. La obra plantea una vez más, pero en el terreno de la comedia, el infiernillo de vivir amándose entre diferentes, abocados a un medio intolerante.

El marido es un hombre tímido que no quiere escándalos ni conflictos. Pero la muchacha no se resigna, ni deja de ser coqueta, ni pierde su temperamento vivo, en otras palabras, no se doblega ante la presión normalizadora del grupo.

La pieza es una vuelta de tuerca del temperamento, es un nuevo rostro con relación a la pasión trágica y fatal del deseo prohibido. No en vano la llama “farsa violenta”, quiere decir combativa.

La Zapatera es una heroína rebelde de Lorca. El juego, el

## HPR/12

coqueteo, la réplica filosa, desarrollan la capacidad de agudeza y de examen, abren un área de libre arbitrio, proponen el despliegue reversible del poder y el ascendente de cada uno, ensanchan el registro de lo que se puede hacer y hablar y traicionan, desvelan, lo que estaba oculto. En ese combate continuo, la comedia tiene la última palabra, porque se atreve a decir con humor casi todo, incluso la verdad. Negocia un mundo habitable, un margen de tolerancia, la chance de que el amor se realice al borde del peligro y la desesperación. La farsa termina en plena batalla, sin vencidos ni vencedores. Pero su coraje le da a la Zapatera un chance de ganar, y además disfruta el juego.

Conserva un espíritu infantil. No en vano el único con quien tiene una relación completamente franca y armónica es el Niño que la visita, y le trae las nuevas de un pueblo hostil y un marido desaparecido. El espíritu infantil y travieso de Lorca se afirma aquí, en contra de la caída embarazosa en la desesperanza. El juego del poeta rescata la desgracia de su destino, crea una obra chispeante, ligera, mercurial; ese espíritu se manifiesta a través del humor y las canciones. Para el niño, el mundo es un semejante, lo recorre con alegría, porque cada episodio lo enriquece, aunque puede vulnerarlo.

Lo radical extraño, lo desemejante, le toca también en “Los encuentros de un caracol aventurero”, poema suyo de 1918. Un caracolito encuentra dos ranas viejas que ya no quieren cantar, y después un montón de hormigas que atacan a una congénere. ¿Por qué, pregunta el caracol, le han cortado las antenas y la matan? Esta hormiga ve las estrellas, respondieron las otras; nosotras no vemos nada. “Vi miles de ojos/ dentro de mis tinieblas” dice la hormiga al expirar.