

Análisis y crítica

Emilio Peral Vega

**Pierrot/Lorca:
carnaval blanco del deseo oscuro**

Emilio Peral Vega

Pierrot/Lorca:

carnaval blanco del deseo oscuro

Guillermo
Escolar

Guillermo
Escolar

CAPÍTULO 3

PIERROT/LORCA: ALTER EGO DE UN JOVEN POETA

«¡Pobre Pierrot! ¡Pobre máscara de mi corazón!»
[Pierrot. Poema Íntimo] 9/3/1918

El texto de partida es la prosa *Pierrot*, fechado el 9 de marzo de 1918, y publicado hace algunos años en el volumen *Prosa inédita de juventud* (1998c)¹⁶. García Lorca gesta un Pierrot efébo de sexualidad ambigua —de ahí su comparación no explícita con Ganimedes— en el que se ve reflejado. Un Pierrot que, al pasear por las calles, empolva su cara como medio de protegerse ante la herida del otro, representado por un «coro de risas» indefinido que le inflige cruel escarnio, y cuya máscara es, en consecuencia, un medio de ocultamiento de su propio yo. La identificación máscara-poeta se hace entonces plena a través de un pronombre rotundo que acepta la falsedad intrínseca de uno y otro: «Yo soy una máscara eterna». Con todo, *Pierrot. Poema íntimo* cautiva por la temprana clarividencia en el uso del desdoblamiento teatral, de forma tal que (el poeta) identificado desde el inicio del texto con la máscara pierrotiana, es capaz de abandonarla y hacerse observador de las andanzas de su disfraz, en un juego a dos voces con formas literarias diversas: el *yo* es poesía, el *él* es pantomima, condensadas, como caras de una misma moneda, en un solo final: «¡Pobre Pierrot! ¡Pobre máscara de *mi corazón*...! ¡Ay, qué triste es toda la humanidad!» [La cursiva es mía].

Pero analicemos el texto con detalle, por cuanto punto de partida para una identificación que nunca será abandonada por el poeta y, también, por cuanto manifestación primeriza que, aun carente de voz estética propia, establece un fecundo haz de relaciones literarias que inten-

¹⁶En lo sucesivo, cito siempre por esta edición, a cargo de Christopher Maurer.

taremos recrear en las páginas siguientes. Lorca, metamorfoseado en un Pierrot que habla al lector en primera persona, rodea el relato con una pátina de «fábula», en un mecanismo más de ocultamiento de su verdad íntima: «Una historia de ensueño eterno que nunca tendrá fin» (416). Desde el inicio, poeta-personaje hace depender su espíritu *spleeniano* de la imposibilidad de consumir el deseo: «Voy queriendo llegar a la cumbre del beso pero no lo consigo. Siempre encuentro obstáculos y pierdo el sendero» (416). Es el dolor del fracaso el motor que impele a este Pierrot decadente a querer recluirse, apartado de un mundo que le hiere, para cobijarse en su reino personal: «[...] Pero me llaman muchas cosas amablemente dolorosas y guiaré mis pasos hasta la torre de marfil en que [me] encastillaré» (416). Se trata de un ideal estético, más que carnal, que aún es nombrado con género femenino –«cuando llegue a ver mi ideal ella será una vieja como la hermosa Bauldour» (416-417)–, pero nunca corporeizado, puesto que apela a una figura literaria ajena. La cita explícita de la *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*, de Victor Hugo, apunta, como ha señalado Eutimio Martín (1986: 124-130), a la importancia de esta obra como punto de referencia para la obra primeriza de Lorca. Nótese, en primera instancia, que el aire fabulesco que adopta *Pierrot. Poema íntimo* se toma directamente del texto francés. Pero, por encima de esta cuestión estrictamente genérica, el marco heterotópico de la leyenda francesa enmarca una forma embrionaria de concebir la culminación del ideal estético o, si se prefiere, del deseo. El amor inquebrantable que, rodeado de belleza –él es calificado, desde el título, como *beau*, y ella como *belle*–, une a Pécopin y Bauldour, es eternamente aplazado como consecuencia del espíritu virtuoso del primero, requerido sin pausa por los altos mandatarios de todo el mundo para ejercer sus dotes diplomáticas. El periplo odiseaico de Pécopin, que reviste la leyenda de ingredientes bizantinos, le lleva incluso a enfrentarse a Satán, encuentro del que en primer término sale vencedor, pero que, a la postre, acaba por pasarle factura. Y es que Pécopin, eternamente joven gracias a una turquesa mágica que la sultana de Bagdad le regaló¹⁷, se descubre, impotente, burlado por

¹⁷ «Maintenant, monseigneur, ajoutez l'esclave en le quittant, prenez garde à ceci: tant que vous aurez cette turquoise à votre cou, vous ne vieillirez pas d'un jour; si vous

el diablo, cuando, creyendo tan solo pasados cinco años¹⁸, se enfrenta al rostro de Bauldour, ya no aquella joven de belleza impoluta que él abandonó, sino una anciana centenaria al borde de la muerte.

La moraleja del relato, asociada, claro está, a su carácter legendario, parece evidente y, de forma algo recargada, emparentada con el tópico clásico del *collige, virgo, rosas*: amarremos el ideal cuando lo tenemos ante nuestros ojos y no lo abandonemos para priorizar otras facetas accesorias de la existencia; ahondemos, pues, en el conocimiento del deseo, porque es, *per se*, de condición pasajera, de forma que no siempre estará dispuesto para nosotros cuando lo queramos retomar. Un García Lorca que no había cumplido aún los veinte años se parapeta detrás de la máscara abúlica de Pierrot y coliga su estado anímico con el de Pécopin, porque, al fin, uno y otro constituyen expresión de una misma lacra: la imposible materialización del deseo.

En este sentido constituyen páginas referenciales las de Eutimio Martín en su reciente ensayo *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca* (2013). Hace referencia el crítico a un poema juvenil titulado «Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre», fechado el 30 de abril de 1918, entre cuyos versos –con cita explícita a Bauldour– se habla abiertamente de la posibilidad cercenada de gozar la primavera del deseo:

Y no te puedo cantar.
Primavera florecida,
primavera del amar.
Solo veo en ti la novia
que perdió mi corazón
y las novias que perdieron
mis hermanos en amor
en los siglos que se fueron (*Poesía inédita de juventud*, 1998b: 277).

la perdez, vous vieillirez en une minute de toutes les années que vous aurez laissées derrière vous. Adieu, beau génou» (Hugo, 1991: 23).

¹⁸ No se le ocultará al atento lector que el período de tiempo aludido coincide estrictamente con el de *Así que pasen cinco años*. De la importancia de la *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* en la forja del drama surrealista ha escrito páginas eloquentes el propio Eutimio Martín (2013: 242 ss).

¿A qué hermandad¹⁹ se refiere el joven Federico? En un sentido literal, resulta evidente que el poeta busca cobijo en todos aquellos que, como él, *viven la desesperanza de un deseo no consumado*. Pero, con mirada más amplia, parece oportuno establecer un hilo de unión con otro término de connotaciones homoeróticas. Me refiero a la «camaradería» a la que apela Lorca en la «Oda a Walt Whitman» (*Poeta en Nueva York*)²⁰:

Ni un solo momento, hermosura viril,
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel *camarada* que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo (1990: 220. La cursiva es mía).

Y más adelante:

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanco o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo (1990: 224. La cursiva es mía).

En la primera de las citas, como sinónimo del amante; en la segunda, recogiendo a todos aquellos que, unidos por un sentimiento común, encuentran en el poeta norteamericano un modelo de comportamiento. Un concepto, el de la *camaradería*, que bien podría ponerse en relación con el también muy connotado de la «amistad», tan explorado, por ejemplo, por Shakespeare (Conejero, 1980):

¹⁹ El concepto de «hermandad» nos lleva, casi en asociación directa, a otro de interpretación aún más compleja. Me refiero a la *adelfopoesis*, en latín *fraternitas iurata* y *ordo ad fratres faciendum*, una ceremonia mediante la cual algunas iglesias cristianas de la Edad Media y principios de la Edad Moderna realizaron uniones entre personas del mismo sexo. Dicha práctica fue interpretada por John Boswell en su libro *Same-Sex Unions in Pre-modern Europe* (1994), reputado historiador estadounidense, como la certificación de que el *cristianismo medieval no fue homofóbico*.

²⁰ En lo sucesivo, cito siempre por la edición de María Clementa Millán para la editorial Cátedra (1990).

But if the while I think on thee (dear friend)
All losses are restored, and sorrows end. (Soneto 30; 2014: 116)

To me, fair friend, you never can be old,
For as you were when first you eye I eyed,
Such seems your beauty still. (Soneto 104; 2014: 264)

El dramaturgo y poeta isabelino, tan afecto a los juegos de ambigüedad erótica, había servido de modelo a Jacinto Benavente²¹ (Peral Vega, 2010), un claro referente, a su vez –aunque con frecuencia negado–, para el joven García Lorca. En su muy poco conocida colección de poemas publicada en 1893 bajo el título de *Versos*, Benavente habla de un «afecto extraño» (soneto III) que se sitúa entre el amor y la amistad. Como bien indica Javier Cuesta Guadaño: «el “amor” –que se reserva para hacer referencia a la relación heterosexual– parece confundirse con la “amistad” –que se aplica a la homosexual–, en contra de la moral tradicional que impone la frontera entre una y otra denominación» (2008: 407). Vayamos a los muy explícitos versos de Benavente:

¿Un nombre a nuestro afecto? ¡Afecto extraño!
Un nombre tiene al corazón odioso,
un nombre infame, duro y afrentoso,
que tú rechazas con sutil amaño.

Y otro más noble, ¡lisonjero engaño!,
das a este afecto, en tu ilusión hermoso.
No le conviene el nombre de amistoso,
pues funde cuerpo y alma, en nuestro daño.

¿Vicio? No... que radiante en puro anhelo,

²¹ Remito a la conferencia «Algunas mujeres de Shakespeare», en la que Benavente afirma sin tapujos, a propósito del autor inglés: «Sus sonetos nos dan la clave. Fue una amorosa amistad. De la que supieron artistas y filósofos de Grecia; de la que supieron Leonardo y Miguel Ángel en Italia. ¡Venus Urania, que de lo humano se eleva a lo divino por el corazón y el entendimiento!...» (*Obras completas*, VII, 1953: 90).

aunque por la materia se interese,
sabe volar y remontarse al cielo.

De la amistad se cubre con el velo,
mas deja ya que el alma lo confiese,
deja que diga... amor. Su nombre es ése (Cuesta Guadaño, 2008: 426).

Una idea, la de la amistad fraternal entre dos hombres, que desarrolla también Benavente en su pieza teatral más renombrada: *Los intereses creados* (1907), precisamente una farsa representada por personajes de la *commedia dell'arte*. La «amistad» que media entre Crispín²² y Leandro nos es presentada de forma ambigua, siempre en términos ideales y platónicos, como una suma de opuestos rayana con la *camaradería* apuntada en la poesía de Whitman. En palabras de Crispín:

Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos cada uno una parte del otro. ¡Si así fuera siempre! Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello... Y a su lado, el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida (1998: 106).

²² Hemos de recordar que casi todas las *dramatis personae* de *Los intereses creados* son máscaras de la *commedia dell'arte*: Silvia y Leandro (innamorati), Colombina, Doctor (Doctore), Capitán (Spavento), Pantalón, Arlequín, Polichinela. El único personaje principal que no pertenece a esta codificación clásica es, precisamente, Crispín, maestro de ceremonias que tan pronto se nos presenta fuera de la ficción –así en el Prólogo–, en tanto una especie demiurgo que controla este tabanque de muñecos desde fuera, como dentro de la misma, dirigiendo siempre los destinos de los demás. Apunto aquí una línea de interpretación que debería abordarse y que, obviamente, excede los límites de este ensayo: ¿no cabría interpretar la figura de Crispín como un traslación de Pierrot? En primer término, y desde un punto de vista meramente estructural, porque completaría un elenco *dell'arte* que queda cojo; en segundo lugar, porque en Crispín parecen concentrarse el cinismo y la arrogancia del bufón finisecular francés, pero también –y no olvidemos que Benavente, entre los dramaturgos españoles, era el más informado en novedades procedentes de Francia– por sus coqueteos ambiguos con Leandro y, sobre todo, por su afán por alcanzar el ideal. Su comportamiento marginal, próximo al del pícaro, no es sino una máscara más, incapaz de ocultar su sentido de la justicia y su profunda convicción en la degeneración del hombre.

Teniendo en cuenta el carácter referencial que para el García Lorca modernista tuvo Jacinto Benavente, cobra una mayor importancia el artículo de este último titulado «De profundis clamavi ad te domine», un verdadero alegato a favor de la amistad griega, hasta tal punto que es considerada como forma máxima del amor entre semejantes, y esgrimida, sin complejos, por encima de la falta de entendederas del prójimo:

Y no me asusta, antes confirmo lo que alguien ha dicho, que no hay amistad que no esté maculada de sexualidad, y no me asusta, digo, porque estimo que cuanto más sexualidad hubiera en ella, mayor grandeza habría en elevarse a lo espiritual, hasta llegar a no darnos cuenta siquiera de esa atracción física que en la verdadera amistad nunca llegará a sobreponerse a la espiritual. Y... ¿si llegara a sobreponerse? También sería por atracción espiritual. Y al que no lo comprenda así... no le califico, le compadezco. La frigidez espiritual es más compadecible que la frigidez material. Y ahora dirá algún frigidor de ambas partes, la espiritual y la material: ¿y esto es amistad? Esto es con buen nombre, por lo que alguien ha dicho: amor que no se atreve a decir su nombre. ¿Por qué no ha de atreverse? Su nombre es... ya lo dije: amistad (1958a: 73).

Una amistad, la defendida por Benavente, que se enorgullece de su condición y que es concebida no solo desde una dimensión de trascendencia espiritual, sino también desde un gozoso hedonismo –muy presente en los *juvenilia* teatrales lorquianos– que niega cualquier sentimiento de complejo y de culpa:

Sobre nuestra tristeza, la amistad no es nunca triste; sobre nuestras culpas, la amistad no es nunca acusadora, porque la amistad por sí sola ya es triunfo siempre nuestras tristezas y nuestras culpas. Amistad entristecida por fracasos o culpas puede ser compañía o puede ser complicidad; la amistad es alegre siempre, porque está sobre todas nuestras limitaciones, porque ella es la medida de nuestra capacidad espiritual (1958a: 78).

Y ello es así aunque la comunión de las almas se realice en un «silencio augusto» –de pureza mística– no manchado por accidentes

calificativos que lo empañen, en espera de un intérprete (el amigo *otro*) capaz de conferirle su sentido último:

[...] El atormentador y atormentado, como lo es todo el que lleva un silencio en su alma; y en el silencio su verdad, hasta que llega el que sabe oír ese silencio y comprender esa verdad. Y así has llegado tú para mí, y has llegado porque debías llegar (1958a: 80).

Pero también resulta de enorme importancia –y seguimos con Eutimio Martín– el poema, dedicado a Victor Hugo, «Leyenda a medio abrir», fechado el 6 de junio de 1918, en el que se produce una asimilación meridiana entre la *légende* del francés y el destino, que se cifra en clave trágica, del propio poeta:

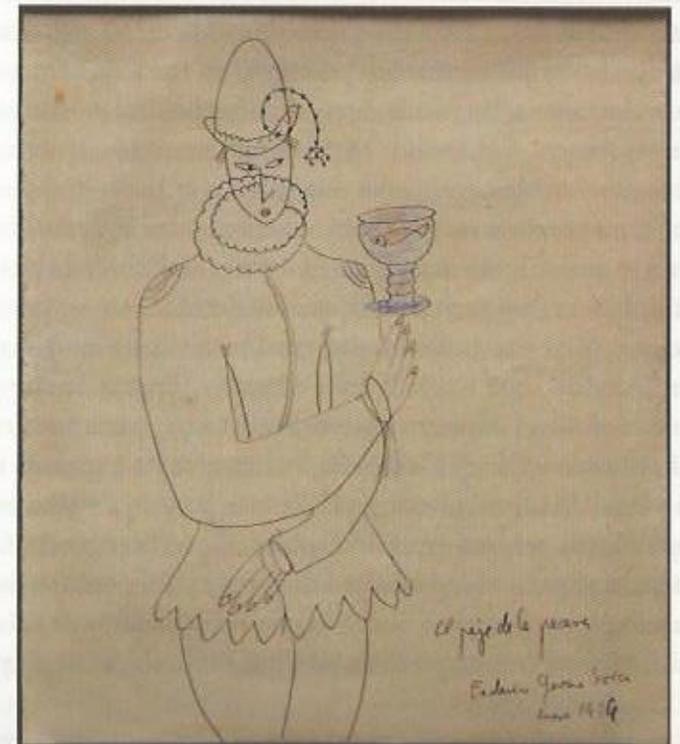
Hoy pienso en la leyenda
y grave me estremezco.
Soy joven y la senda se pasa sin pensar.
De un amor adolezco
y la ausencia me mata
de unos labios divinos donde poder besar.

Siempre con la historia trágica de los amores de Pécopin y Bauldour como trasfondo, el deseo huidizo adquiere forma tangible mediante una imagen poética de hondo sabor clásico:

Una copa de oro tenemos en la mano
llena de un licor raro que lento se derrama.
Cada gota es un año que se va del tesoro
y en un día perdemos esta copa de oro (*Poesía inédita de juventud*, 1998b: 322).

El «joven» de «La leyenda a medio abrir» se relaciona, ya lo hemos dicho, con el desdichado Pécopin. A su vez, la imagen de la copa de oro (deseo) cuyo líquido perdemos poco a poco establece un lazo de unión con algunos de los dibujos que García Lorca proyectará en apenas unos años. Me refiero, de forma específica, a *El paje de la pecera*, fechado en

Granada en enero de 1926. Sin embargo, ya no es Pécopin la proyección elegida por García Lorca para hablar de su deseo frustrado y, si, por el contrario, este «paje» con sombrero y gola que bien podríamos llamar, sin miedo a equivocarnos, Pierrot. Dos son los elementos que nos informan de la represión que padece la máscara: de un lado, la inmensa gola que tapa su femenina boca; de otro, la mencionada copa en cuyo interior nada, cautivo, un pez dorado. Que la cualidad cromática se haya trasladado del continente al contenido poco importa, y mucho, sin embargo, que el pez, símbolo fálico por antonomasia en el universo lorquiano, se halle tapiado sin posibilidad de expresarse libre. Coadyuva a la interpretación trágica del dibujo la inestabilidad –si se quiere, el carácter huidizo al que nos referíamos antes– de ese deseo (copa) tan solo sostenido por uno de los dedos del paje y, en consecuencia, siempre a punto, incluso asumiendo su condición precaria, de quedar arruinado.



El paje de la pecera, Granada, enero de 1926.

La frase con que García Lorca inicia el «Prólogo» de *Pierrot. Poema íntimo* coloca al lector ante una clave de lectura de enorme importancia para penetrar en el universo literario del poeta, en el juvenil y en el de su madurez literaria: «Nadie entrará nunca en las interioridades dolorosas» (417). Es esta una afirmación que evoluciona desde el sentido general hasta la personalización más absoluta en apenas unas líneas, bajo la forma de una triple interrogación retórica que evidencia el sentimiento de profunda soledad y apartamiento en que se siente Pierrot y, en consecuencia, el propio García Lorca:

¿Qué sabe la gente de las calles lo que hay dentro de mí? ¿Qué saben mis amigos de mi alma, a la que solo conocen disfrazada? ¿Qué sabrán nunca lo que hay en mi caverna azul y lunática? (419)²³

Como se ve, la condición enmascarada del bufón-poeta –«Yo soy una máscara eterna» (419)– adquiere una dimensión negativa desde esta composición primeriza. Sin embargo, es asumida como un mal necesario, en tanto salvaguarda de su alma quebradiza y «disfrazada». Pierrot se observa a sí mismo enclaustrado en una «caverna azul y lunática» que, obviamente, cabe relacionar con la caverna platónica. Su conocimiento de la realidad será, en consecuencia, reducido y parcial, pues se muestra aún incapaz de franquear los límites de la custodia lunar, ideal –«azul»– pero falsaria, que le adormece en «una nostalgia mortecina». Y nótese también que, aunque vacilante en la expresión de «mi secreto», que «solo la luna adivina», Pierrot se compadece por la que considera impostura mayor entre todas: «mis cantares tampoco dicen nada» (419). Desarrolla así una idea de impronta romántica en virtud de la cual poesía y vida corren parejas, de tal forma que la primera ha de ser una expresión sublimada de la segunda. Cuando la existencia se parapeta tras mil y una máscaras, el poeta se descubre «cantando otras cosas pero nunca lo que estaba dentro de mí», avergonzado «de revelar los paseos de mi alma por los lagos vagos y olorosos de las rimas» (418).

²³ Preguntas que remiten al artículo ya citado de Benavente: «¿Qué sabe nadie de nadie!» (1958a: 72).

Pierrot. Poema íntimo es un texto fundamental a pesar de la falta de definición estética que aún delata. Y lo es porque transparenta a un Federico García Lorca que más que saberse en sentido pleno se intuye como un ser bifronte en el que laten dos fuerzas muy diversas. Antecede así propuestas muy posteriores en el tiempo y mucho más contundentes desde el punto de vista de la exhibición del deseo erótico en clave homosexual, tales como la *Oda y burla de Sesostri y Sardanápalo*, un texto fechado alrededor de 1928 y que fuera editado por Miguel García-Posada en 1985, y por supuesto *El público*, la pieza teatral surrealista surgida a partir de la experiencia neoyorquina. Fue Eutimio Martín quien, sin adentrarse en los detalles de *Pierrot. Poema íntimo*, advirtió por primera vez su labor predecesora en relación con la *Oda y la burla*...:

El eros lorquiano es conjuntamente Sesostri y Sardanápalo: brutal fuerza avasalladora (¿toro de lidia?) y asustadiza e indecisa delicadeza femenina. El mismo Lorca nos ha confesado, sin ambages, en un texto inédito de juventud, esta última dualidad desgarradora: «¿Qué sabrán nunca lo que hay en mi caverna azul y lunática? [...] Una virgen exótica y lejana y un cruel hombre musculoso y acerado danzan en mí. El corazón no sabe lo que hace» (*Pierrot. Poema íntimo*, 1918). ¿Presenciamos en *El Público* la dramatización de este conflicto, en particular en el cuadro segundo significativamente titulado *Ruina romana*, en el enigmático diálogo entre el emperador de los romanos y las difícilmente disociables figura de cascabel y figura de pámpanos? (1985: 495-496).

Sin embargo, a pesar de su titubeante expresión, este Pierrot casi adolescente insinúa cuál es el objeto de su deseo. Para ello, se presenta primero como un ser indefenso, bandeado por dos fuerzas opuestas en litigio: de un lado, un arrebató báquico que le insta a entregarse, sin limitaciones, a las pulsiones más íntimas –«a veces [...] sentía que en la frente me quemaban dos cuernos de oro y que cerdas rojas²⁴ me envol-

²⁴ Tras consultar el manuscrito de «Pierrot. Poema íntimo» corrijo la lectura propuesta por Christopher Maurer en su por otro lado excelente edición de la *Prosa inédita de juventud* (1998c). El lorquista norteamericano considera «[ilegible]» el

vían» (418); de otro, un sentimiento amoroso apacible, de estirpe romántica –de ahí la apelación continua a Victor Hugo–, que se cobija tras un recuerdo languideciente: «otras veces en la hora del crepúsculo me florecía en infinitas rosas, en lluvias inmensas y palpitantes del espíritu lejano» (418). Un eco para la primera de las imágenes pudiera hallarse en el ya citado dibujante inglés Audrey Beardsley –remito al capítulo I– como fuente iconográfica primera. Unas de las figuras recurrentes en la imaginería de Beardsley –dejando aparte Pierrot– son los sátiros, con frente ornadas de férrea cornamenta, y cabelleras floridas y ensortijadas (cerdas); ejemplos de ello son las viñetas de comienzo de capítulo para *La morte d'Arthur* (Villena, 1983: 65, ilustraciones 65 y 67; 73, ilustración 81); las extrañas criaturas que pueblas las ilustraciones para *Lucian's True History* (87, ilustración 145) y, sobre todo, la figura central de la portada que Beardsley compuso para la *Salomé* de Wilde, una especie de satán estatuario, con pechos femeninos y sexo de varón, que a buen seguro García Lorca conoció de primera mano (Villena, 1983: 103). Y, aunque conviene descartar para composiciones tan tempranas la influencia de Cocteau, características comunes cabría predicar de los faunos ideados por el francés, y de algunos de los jóvenes impúdicos creados para ilustrar la *Querelle de Brest*, de Jean Génét (Guédras, 2009: 18).

Respecto de la segunda de las imágenes, las rosas –tal como explicaremos a continuación a partir de algunos de los poemas primerizos de Lorca– se relacionan tradicionalmente con la expresión del amor heterosexual, por ser dichas flores encarnación simbólica de la mujer. Más allá de la latencia de esta asociación tradicional, nuestro poeta (Pierrot) –«sospecho que voy a ser un Pierrot de un ideal que no besaré» (418)– invoca rosas de muy distinta condición: «Mi paloma lleva en su pico de plata *rosas amargas de mi jardín oculto*» (418. La cursiva es mía), que entran en colisión con una «vaga leyenda de mujer» cifrada ya en pasado –«tenía»– y muy lejana, en consecuencia, a la nueva conmoción –«un día de verano espléndido sentí un gran estremecimiento» (418)–. García Lorca renuncia, parece claro, a

sustantivo que precede a «rosas». En mi opinión, se lee con cierta claridad el término «cerdas».

las rosas estereotipadas para lanzarse, como Charles Baudelaire hiciera respecto de las apacibles y sensibleras flores románticas, en brazos de sus particulares *fleurs du mal*. Son rosas que florecen en un «jardín oculto» e «interior», apartado de la moral establecida, en el que ocupa lugar privilegiado, continuando con la tónica romántica, una estatua, eso sí, con sentido también reconfigurado: «se había despertado mi estatua y me había estrujado el corazón» (418). El joven poeta, pues, siente el despertar de un sentimiento diverso (homoeotismo) que, sin embargo, aún se siente incapaz de nombrar en sus versos: «[...] brotaron las rimas cantando a cosas pero nunca lo que estaba dentro de mí», de forma que la comunidad identitaria con Pierrot brota naturalmente, pues que, como el bufón canta a una luna impalpable, él poetiza una forma de amar (Ideal) que prefigura inalcanzable. Sus rosas *du mal* son, qué duda cabe, «rosas de pasión» (419) que, desde la angustia de una adolescencia apenas rebasada, García Lorca se figura etéreas, de ahí que las trascienda, descorporeizadas, en un ámbito redentor: «Creo que mi rosa se entreabrirá en las nubes blancas de la eternidad» (419).

Estamos hablando aún de un deseo indefinido, que más allá de ser calificado como «secreto», adquiere corporeidad metafórica: «una virgen exótica y lejana y un hombre muscular y acerado danzan en mí». Resulta muy significativo que la imagen femenina aparezca revestida de una pátina de exotismo e intangibilidad, y desde luego, con ausencia total de referencias corporales, mientras que en el referente masculino se observa un tímido deleite en la definición de los músculos y en su condición penetrante –«acerado»–. Esta primeriza y temerosa decantación por el deseo homosexual se refuerza si tenemos en cuenta la afirmación precedente del yo lírico: «Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot. A veces soy Arlequín. Otras soy Colombina. Nunca Pantalón [*sic*]» (419). El poeta se presenta ante el lector como una máscara joven –de ahí que renuncie a ser Pantalón–, pero desde el principio se decanta por el bufón blanco, timorato y amante imposible de la luna. O dicho de otra forma: encuentra en su condición de amante fracasado reflejo primero de sus cuitas adolescentes. No debemos olvidar, en este sentido, que para García Lorca Pierrot acogerá –sobre todo en la relación con Salvador Dalí– una unívoca dimensión gay, la cual

suponemos que no le era ajena, toda vez que, algunos párrafos más adelante, cita a Verlaine como uno de los inspiradores de su «lira». Lorca (Pierrot) es aún incapaz de decantarse por un deseo homosexual excluyente, pero sí evidencia su querencia a él. No en otro sentido cabe interpretar la ambigüedad que destila la asunción, aunque solo sea a veces, de la máscara de Colombina, y, en el mismo sentido, la coyuntural de Arlequín, esta sí connotada en clave heterosexual.

Existe una evidente renuencia a exhibir la parte intuida –no verbalizada– de ese yo traumático. De ahí que García Lorca afirme el abandono consciente de la música como forma de expresión *desveladora* –«sabe mi piano quién soy y por eso no canto al son de él» (419)– y, sin embargo, la inevitable necesidad de recurrir a él cuando «la intimidad de la noche» (*ibid.*) salvaguarda al poeta de miradas censoras. La faceta literaria, desde este punto de vista, se observa, a la altura de 1918, como un mecanismo imperfecto, y siempre tentativo, de acercamiento a la intimidad enmascarada y siempre ataviada con «antifaz» (419).

p 420
 Tormento
 identitario
 La tercera parte del texto –*Sale Pierrot. (Es la hora del crepúsculo)*– puede entenderse como una pantomima (Peral Vega, 2008) en la que el poeta observa y describe desde fuera las acciones de su otro yo, Pierrot, hasta el punto de ensimismarse, como Narciso ante su reflejo, en la contemplación de esta figura especular: «Ya sale mi Pierrot a su ventana. ¡Qué hermoso es!» (420). Se trata de un Pierrot que renuncia a su papel atávico de víctima –«¿Qué me importan las burlas si tengo en la mano la rosa y el puñal? (420)– y que, tomando la voz, hace de la poesía mecanismo verbal –y escénico– para dignificar su condición, ya no propia de un pelele al servicio de la risotada del público, sino de un héroe trágico y desconsolado que refleja el tormento identitario de sí mismo y de su creador, en un mecanismo casi paralelo al que más de ocho años después desarrollará en *Amor de don Perlín con Belisa en su jardín*, al final del cuadro segundo (véase capítulo 6).

El poema recitado, acto seguido, por Pierrot destila dolor por un deseo huido, corporeizado metonímicamente en unos «ojos azules», graves y con «iris petrificados», pertenecientes a «una mujer de nieblas y lirios que cruza el parque» (421):

¡Serena gravedad de los ojos azules!
 Matices de un crepúsculo que inunda al corazón.
 Sonatinas perdidas sobre claves dolientes.
 Iris petrificados. Perfumes de unas fuentes
 que manan en extraños países de ilusión.

¡Serena gravedad de los ojos azules!
 Ópalos infinitos de una luna ideal.
 Pensamientos del alma llenos de transparencia.
 Melancólicas rosas de solitaria esencia.
 Espejos encantados de un otoño ideal.

Me matan los ojos azules,
 sexos de espíritus vagos.
 Me matan los ojos azules
 que sueñan abetos y abedules
 en países de nieve brumosos y magos.

¡Serena gravedad de los ojos azules! (1998b: 420-421)

Se sitúa el bufón en un circunstante carente de referencialidad mínimamente verosímil –«países de nieve» (421)–, del que brotan esos ojos furtivos, «entre abetos y abedules», esto es, unos ojos a los que es transferida la simbología de los árboles que los cobijan. Son, en consecuencia, ojos puros [abedules] y enigmáticos [abetos], encerrados en un ambiente brumoso y portados por una imagen femenina, sí, pero asexual, rodeada de «nieblas y de lirios».

Sin embargo, muy pronto esta imagen etérea de ideal no corpóreo, aunque sí connotado heterosexualmente, da paso a otra más sensual. El lirio blanco previo, símbolo de pureza, deviene en «claveles y llamas», es decir que la flor primera se metamorfosea en clavel rojo, «símbolo de pasión, de virilidad y de amor» físico –añado yo– (Arango, 1998: 95), encarnadas en un «sátiro encadenado [...] que se retuerce angustiando queriendo morder» (421). De nuevo, dos imágenes que denotan dos fuerzas en litigio: ideal heterotópico frente a instinto liberado y quizás, tan solo quizás, homoerotizado. La desinhibición del sátiro

solo se atenúa al escuchar los labios del poeta griego Anacreonte, que atraviesa la *escena* acompañado de Clotulo²⁵ y Batilo.

La referencia al poeta clásico no es arbitraria. Pierrot se siente atraído por la fortaleza dionisiaca del sátiro, al fin una proyección de su instinto más callado. A su vez, este ser mitológico –representado múltiples veces por Jean Cocteau– solo minoriza su arrebatado báquico, como queda dicho, al son de los versos de Anacreonte, máximo exponente de una lírica hedonista que canta los placeres del amor, y particularmente aquellos derivados de relaciones homosexuales. Que el aedo griego aparezca acompañado de Clotulo –tanto vale decir Cleóbulo– y de Batilo supone decantarse por su veta lírica homoerotizada, pues ambos fueron jóvenes amantes a los que Anacreonte expresó sincero amor. Así en el caso del primero:

Estoy enamorado de Cleóbulo,
y enloquezco por Cleóbulo,
y contemplo a Cleóbulo (Anacreonte, 2009: fragmento 5)

Pero también Batilo, amante por antonomasia de Anacreonte, como así nos refiere Horacio en *Epodos*, XIV, 9-10: «non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo / Anacreonta Teium» («No de otro modo, cuentan, Anacreonte de Teos ardió por Batilo de Samos»). Y como así queda claro en dos bellas composiciones del propio Anacreonte. La primera, la número XVI, con deleite en la mirada del poeta que pide le sea pintado un retrato de su amado:

A mi amado Batilo pintarás del modo que te dicte: relucientes hazle los cabellos, por debajo negros, con destellos del sol en las puntas. Los bucles déjamelos que caigan a capricho, sueltos, en desorden. De la frente delicada, con brillo de rocío, serán guirnaldas las cejas, oscuras aun más que los ofidios. Negra la mirada, mezcla de amenaza y de bonanza, con el atractivo de Ares a la vez y el encanto de Afrodita hermosa: para infundirnos miedo, para, a un tiempo, pender de un hilo de esperanza.

²⁵ Creo que se trata de una reproducción errónea por parte de García Lorca, cuando realmente quería decir Cleóbulo, uno de los amantes del poeta griego.

Las mejillas de rosa, con la tenue pelusa del membrillo, y un rubor, si ponerlo está en tu mano, píntale como si del propio Pudor el rostro fuera.

Sus labios ya ni sé de qué modo los harás: pero sí tiernos y de seducción colmados. Y aun sin la voz que enteramente tus colores solos se doten de palabra (1981: 18).

La segunda, la XVIII B, titulada «Otra oda. Sobre el mismo», es mucho más explícita desde el punto de vista sexual, pues se contempla al amado como una «posada» natural en la que resguardarse y, sobre todo, «árbol» y «manantial» en los que solazarse:

Ven a reclinarte a la sombra de Batilo. Hermoso es el árbol y agita su fina melena con la más blanda ramilla. A su lado te llama seductor el manantial fluyente de su encanto.

¿Quién por cierto pasaría de largo después de contemplar posada semejante? (1981: 22)

Y más rotunda, a nuestro propósito, es la reacción que provoca esta escena galante en nuestro bufón blanco: «Pierrot se calla con admiración» (421). La aparición sobrevenida de Hamlet preguntando por Ofelia, esto es, la ruptura del ensueño gay a través de una imagen de amor estereotipado, provoca la reacción burlesca del sátiro –«se ríe brutalmente» (421)– y anticipa procedimientos similares que García Lorca explorará en textos de madurez. Me refiero, obviamente, a *El público*, con *Romeo y Julieta*, también de Shakespeare, como hipotexto. Refuerza, dicha interpretación, la condición embrionaria de los *juvenilia* para todos los textos lorquianos por venir.

Tras el mencionado ensueño galante, que dice mucho de las implicaciones homoeróticas iniciáticas de *Pierrot. Poema íntimo*, aunque solo sea tangencialmente, Pierrot vuelve a hacer del verso su mecanismo de expresión. Sin embargo, el tono, que sigue siendo lastimero, parapeta un estadio más avanzado en la exploración del deseo, custodiado ahora por «un sendero [...] de claveles» (421). Y, en un poema posterior, como si de un camino sin retorno se tratara, el ideal deja paso a una corporeización concreta –«eran tus bucles mi sangre» (422); «¡Aquellas manos! / Blancas magnolias hechas carne / que saben de misterios en

las almas» (423)–, si bien carente de referencialidad exacta. El depositario del deseo solo puede inferirse de un haz cifrado de metáforas, enormemente explícitas, como se verá en capítulos posteriores, si las ponemos en relación con algunas recurrencias simbólicas del Lorca posterior: «suavidades de espejo» (422), «raso y marfil mi querer» (423), «Tú eras la casta antorcha de mi ser» (423), siendo el espejo la proyección del poeta en un ser equivalente y «la casta antorcha» una imagen que, unida a la frialdad y la coloración de marfil, puede interpretarse desde el punto de vista fálico.

Todas estas metáforas se van perfilando a medida que vamos llegando al final de este polimórfico texto. Así, en el último de los poemas recitados por Pierrot, se refiere a «amargos silencios en el mar de nuestra vida, / rosas musicales marchitas» (424), en una nueva evidencia de la imposibilidad por dar palabra veraz a ese deseo apenas atisbado, que arrasa con las rosas (¿mujeres?) proyectadas en un horizonte adolescente de idealidad. Al final, como se ve, debe primar el tono fabuloso. La máscara sigue siendo perpetua y el silencio, aún, inquebrantable. O no tanto.

De época coincidente con *Pierrot. Poema íntimo* son dos composiciones poéticas de García Lorca enmarcadas en los *juvenilia*, a saber, «Crepúsculo espiritual» [6 de febrero de 1918] y «Carnaval. Visión interior» [11 de febrero de 1918]. En la primera, Pierrot es colocado sobre una escena desierta, que tiene mucho de proyección del circunstante del propio poeta –«Desierta la escena. / Se abren los rosales» (1998b: 182)–, como así demuestra el carácter inclusivo de la primera persona del plural –«Adivinamos un fin / que no queremos comprender. / Sufrimos por el jardín / De nuestro blanco amanecer» (183)–, muy pronto convertido en un *yo* confundido que se identifica de forma absoluta con la pipieca del bufón:

Me llama la luz del poniente.

¿Iré o no iré?

Me llama una música doliente.

¿Iré o no iré?

¿Estarán abriendo mi puerta?

¡Ay! ¡Quién solloza? (184)

Pierrot aparece todavía relacionado con Colombina –«La Colombina se muere y se esfuma» (183)– y los ensueños del poeta con «una rubia y divina mujer» (183); sin embargo, el poema destila una indiferencia del *yo* poético ante la belleza femenina, solo contemplada desde la asepsia estética y, desde luego, concebida como un objeto muy distante al ideal que pretende alcanzarse:

Tristeza terrenal.

Pasan las vírgenes de bucles de oro.

Marfil los senos. Vientres de raso.

Rasga los aires con ruido sonoro

Nuestra alma que conduce un pegaso

Hacia el reino ideal... (184)

Muy relacionado con este poema es el citado «Carnaval. Visión interior». Con una expresión plagada todavía de formulismos modernistas, tamizados por un trasnochado tono becqueriano, esta composición supone, por el contrario, un paso más en el apartamiento –muy tímido aún– del referente femenino como destinatario de las cuitas del poeta. La pregunta retórica que llena la sexta estrofa apunta en esta dirección:

¿Por qué estarán llamando sobre mi corazón

Todas las ilusiones con ansia de llegar,

Si las rosas que huelen a mujer

Se marchitan a mi lento sollozar? (1998b: 191)

Dicha interpretación se hace más sólida si establecemos un hilo de continuidad –al fin y al cabo, son poemas fechados con apenas unos días de diferencia– entre este poema y el previamente citado, «Crepúsculo espiritual», con cita expresa en este último de Paul Verlaine. Como ya ha quedado explicado en el capítulo primero, la codificación homoerótica de Pierrot tiene en el poeta francés un punto de referencia inexcusable. Además, él mismo se convierte en padre espiritual para todos los modernistas en todo lo referido a los deseos innombrados y las prácticas subversivas (Ferrerres, 1975). Cuando Lorca dice:

Ven nuestros ojos los hilos fatales.
 ¡Ay! ¿Quién solloza?
 ¿Son las almas divinas otoñales?
 ¡Ay! ¿Quién solloza?
 ¿Son amargos espectros inmortales?

¡Ay! ¿Quién solloza?
 ¿Acaso el Verlaine de las *Saturnales*
 sus liras roza
 en infinito rumor de rosales? ... (182-183)

Se trata de preguntas retóricas cuya respuesta real queda resuelta apenas una decena de versos después: «Llora el Pierrot de nuestra alegría» (1983). Y hasta podría apuntarse que son interrogaciones cargadas de una cierta intención irónica, pues el poeta, asimilado a la figura de Pierrot, es plenamente consciente de que el llanto quejumbroso procede de él mismo. El segundo verso de «Crepúsculo espiritual» reza «se abren los rosales», esto es, es tiempo del renacer amoroso de la primavera; sin embargo, son flores sepultadas en una «escena» desierta y, por tanto, teatrales, enmascaradas y falsas. Si asumimos que Verlaine asienta la figura de un Pierrot homoerotizado y, a su vez, García Lorca se emparenta, desde el inicio de su producción, con esa figura; y si damos por sentado que «las rosas que huelen a mujer» [«Carnaval. Visión interior»] resultan improproductivas para el joven poeta, concluiremos que el «rumor de rosales» surgido de la lira verlaniana adquiere un carácter irónico y falsario, y que las liras de uno y otro apuntan a flores de muy diversa condición.

Situarse dentro de un «carnaval perpetuo de mi corazón» (191) en el que el García Lorca coliga su desdicha a la de un Pierrot lastimero –«Llora Pierrot su desventura»–, le permite desatar levemente los hilos de sus pulsiones más íntimas. La liberación preceptiva de las carnestolendas y el juego de enmascaramientos es percibido, ya desde estas composiciones iniciales, como vía de expresión subsidiaria para un deseo todavía innominado. No obstante, no estamos ante un carnaval barroco, sino más bien ante su versión romántica, que libera en la superficie pero que, a la vez, hunde en la melancolía y en el desaso-

siego. Porque, en rigor, se trata de un deseo enclaustrado que, tomando como referencia a San Juan de la Cruz –una voz interpuesta más–, solo «brilla en mi noche oscura» (191); un deseo que, con expresión casi idéntica a la pergeñada en *Pierrot. Poema íntimo*, es protegido con resistencia, a sabiendas de que su conocimiento más que liberar conllevaría un dolor aún más agudo: «¡Qué saben pobre los hombres / De mi gran pasión fatal...! (191)». Nótese que la bimembración adjetiva, epítetica y calificativa a un tiempo, delata, en primera instancia, una paradoja expresiva, y, en segundo término, la incongruencia de un espíritu casi adolescente que se enfrenta al desvelamiento de su intimidad. La «pasión» es, en lo que tiene de ideal íntimo, «grande», por intensa y por deseada en un sentido prospectivo, pero también implica la «fatalidad», esta sí objetiva, al ser percibida por los ojos censores de los otros. Si la interpretación en clave homoerótica de este poema primerizo pudiera parecer temprana, creo que queda ratificada sin lugar a dudas en sus tres últimas estrofas; así, el deseo heterosexual cifrado en las mujeres que rodean al poeta (Pierrot) es asumido como una mera máscara, esto es, una construcción arquetípica en la falsedad consustancial a la fiesta («de mi carnaval» [la cursiva es mía]):

Las mujeres sonrñen
 Con aire banal.
 Morenas, rubias, deliciosas
 Son las máscaras preciosas
 De mi carnaval (192).

Frente a la indiferencia, y hasta la felicidad de aquellos que representan el deseo normativo –«Me sonrñe satisfecho Pantaleón» (192)–, la máscara blanca que sirve de soporte *revelador* a nuestro poeta claudica, una vez más convencido de la imposibilidad por alcanzar su particular ideal: «Y se muere mi Pierrot» (192. La cursiva es mía). Resignado, el poeta –ahora más Pierrot que nunca– se ve a sí mismo en un teatro de falsedad que, incapaz de mostrar la verdad de las cosas, se oculta tras un «rojo telón / que oculta caprichoso la blancura / de mi corazón» (192). Habrán de pasar muchos años para que García Lorca se atreva, de nuevo, a abrir las cortinas rojas de un teatro para mostrar, de forma más nítida,

los matices de sus pulsiones. Rojo es el telón con el que los duendes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* tapan al espectador burgués el engaño de la joven Belisa sobre el viejo Perlimplín, y rojo también ese mismo telón que se abre, transcurridos apenas unos minutos, para mostrar a un Perlimplín remozado, ya no un pelele al servicio de la risotada fácil del público sino un héroe trágico que pergeña su propio martirio –embutido, por cierto, en una capa roja– para *desvelar* la realidad de su *amor* –remito al capítulo 6–. Y algunos años más, todavía, para que Lorca se atreva a arrancar los telones rojos del teatro de la indiferencia y exhibir las oscuras entretelas del *teatro bajo la arena* [*El público*, para cuyo análisis remito al capítulo 7].

CAPÍTULO 4

LORCA/PIERROT: ENTRE EL DIBUJO Y EL TEATRO

Borradas el surruyo

En la configuración pictórica que Federico García Lorca realiza con Pierrot resulta imprescindible la influencia de dos personalidades singulares: el uruguayo Rafael Barradas y el francés Jean Cocteau. Con el primero García Lorca toma contacto inicial a raíz de su colaboración en el estreno de *El maleficio de la mariposa*, acaecido en el Teatro Eslava de Madrid el 22 de marzo de 1920. Se trata de una relación que se reforzó a lo largo del tiempo y uno de cuyos múltiples eslabones fue la asistencia de Lorca a la conferencia que Barradas pronunció en el Ateneo de Madrid en abril de 1921, dentro de una velada ultraísta que se anunció con el título de «El anti-yo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra». No tenemos constancia de que la conferencia se escribiera, pero sí hay alguna noticia indirecta de ella, a través, por ejemplo, de «Kaleidoscopio. Nuestra segunda velada», crónica publicada en el número 10 de la revista *Ultra* (mayo de 1921):

Anunciada por los carteles de Jahl que se exhibieron en la Carrera de San Jerónimo, nuestra segunda Velada se celebró el sábado 30 del pasado abril. El Ateneo nos abrió sus puertas deseoso de oír nuestra palabra, nueva y vibrante. La Sección de Literatura quiso que fuésemos a leer nuestros poemas en la tradicional cátedra ateneísta, y nosotros fuimos a ella con la libertad y el entusiasmo, que son dos de nuestras virtudes. Se leyeron cuartillas sobre estética ultraísta, se pronunciaron palabras bautismales y se recitaron poemas, siguiendo este orden; 1.º «Ultraísmo: alegría de ser poeta» y «Caminos de hierro» (poema que publicamos en este mismo

número), por Rafael Lasso de la Vega. 2.º «Consideraciones estéticas» y «Puzzle», poemas por Guillermo de Torre. 3.º «Palabras» de Antonio Martínez Cubero. 4.º «Exaltación de la rana ultraica» y «Poema», por López-Parra. 5.º «Ki-ki-ri-ki» (que publicamos en este número) y otros dos poemas, por Humberto Rivas. 6.º «Poemas», por José Rivas Panedas. 7.º «El poema de las manos», por Pérez Doménech. 8.º «El anti-yo» estudio teórico sobre el clownismo, y dibujos en la pizarra, por Barradas. 9.º «Especímenes», por César Álvarez Comet. 10.º Poemas de Ciria y Escalante. 11.º «Poemas», por Luque y Eliodoro Puche. 12.º «Fuegos artificiales», poema humorístico de Vighi, con quien simpatizamos cordialmente, aunque no figura dentro del movimiento ultraísta.

La Velada fue un éxito clamoroso para nosotros, a pesar de las protestas de una exigua minoría retardataria y obtusa, que originó la indignación del público en general al grito de «idiotas los que protestan», lanzado valientemente por Andrés González-Blanco, fogoso defensor del arte nuevo.

Barradas y García Lorca sintieron un magnetismo intelectual recíproco desde que se conocieron; una querencia que ambos manifestaron a través de retratos: *Retrato de Federico García Lorca* (1926) (Lahuerta, ed., 2010: 69), de Barradas, y *Retrato de Rafael Barradas* (1926), de García Lorca, e incluso con algún dibujo realizado en colaboración, tal el caso de *Payasito que llora* (1925) (70). Porque, en efecto, el punto de comunión estética entre pintor y poeta se encuentra en el imaginario de la comedia del arte y, de forma más específica, en la figura del *clown* que, como se verá más adelante, equivale en el universo lorquiano a Pierrot. No en vano, a Barradas se le considera el padre del *clownismo*, uno de los istmos no contemplados por Ramón Gómez de la Serna –y eso a pesar de la relación que medió entre él y Barradas–, que Eugenio Carmona define como sigue:

El término *clownismo* apela al mundo del circo y de la guardarropía. Pero existen pocas pinturas al óleo identificadas como clownistas. La mayoría de las composiciones afirmadas como tales son dibujos y acuarelas. En estos dibujos y acuarelas las figuras, quietas y en pose, están siempre en primer plano, resueltas con trazos ágiles y nerviosos, con aspecto de abo-

cetado. Pero lo que sin duda define el clownismo son los rostros. Unos rostros planos y de óvalo bien delimitado que tienen el espacio ocular apenas insinuado, pero que, sin embargo, nos miran con una profundidad inquietante (1992: 131).

Barradas, guiado por esta nueva técnica, pretendía, como después lo hará García Lorca en su faceta de dibujante, mostrar el lado oculto del individuo, razón por la cual los rostros clownistas semejan máscaras imbuidas de la ambigüedad del mundo del circo, donde lo sentimental y lo cómico se unen indisolublemente.

Detengámonos, sin embargo, en un artículo titulado «Maese Dalmau y Barradas el uruguayo», que el dramaturgo y narrador barcelonés Juan Gutiérrez Gili²⁶ –quizás el amigo más cercano que tuvo el pintor uruguayo– publicó en la revista *Alfar* en abril de 1926. Establece una identificación entre una de las máscaras circenses, la de Arlequín, y el propio Barradas:

Cada lienzo, un retazo del gigantesco y alegre Arlequín del espíritu. [...] Arlequín de los cien aspectos, pescador de las ideas chorreantes, Rafael Barradas es un pintor de sensibilidad poética, de mentalidad filosófica.

Barradas es visto por su compañero de cuitas como un Arlequín enérgico, en una asimilación de máscara y persona que ya había perfilado García Lorca en *Pierrot. Poema íntimo*, y que, también con anterioridad, había llevado Salvador Dalí a su pintura, otorgando la de Pierrot al propio Lorca y adscribiéndose para él la de Arlequín. La influencia no se produce en una sola dirección, como parece demostrar el *Dibuix* de Barradas reproducido en *L'amic de les arts*, con ocasión de la Exposición Inaugural de Les Galeries Dalmau, en su número 20, del 30 de noviembre de 1927²⁷. Se trata de un dibujo que representa, de forma

²⁶ Remito al lector interesado a mi edición –realizada en colaboración con el profesor Huerta Calvo– de su *Obra dramática* (2005).

²⁷ Agradezco a María José González Madrid, colega de la Universidad de Barcelona, la gentileza de hacerme llegar una copia de este dibujo, así como otros materiales relacionados con Rafael Barradas.

Dalí = Arlequín
Lorca = Pierrot

nítida, las siluetas, en blanco y negro, de Arlequín y Pierrot. Resulta curioso que sea el primero de ellos quien acoja la coloración blanca, sobre fondo negro, mientras que el bufón blanco se reviste, para la ocasión, de un tinte negro sobre una base contraria. Me interesa, no obstante, hacer notar cómo sobre Arlequín se proyecta una línea discontinua negra, quizás reflejo del propio Pierrot, en lo que parece delatar la comunión profunda entre ambos personajes. Explora así Barradas un camino que habrá de resultar enormemente fértil en la metaforización del deseo entre Salvador Dalí y Federico García Lorca²⁴.

Por lo que toca a Cocteau, no abundan en su obra pictórica inicial payasos y, menos aún, Pierrots en sentido estricto, si exceptuamos ese enigmático dibujo de un clown que, de forma premeditada, oculta su mirada al espectador y la dirige hacia otro punto de la pintura que parece descifrarse si atendemos a la leyenda con que el propio poeta acompaña su representación: «Je retourne aux jeux qui me consolent». ¿Se trata del público que asiste a la función? ¿O, más bien, de algo que se nos oculta a nuestros ojos censores?

La fascinación que Cocteau sintió por el circo y sus máscaras se entronca, obviamente, con su activa participación, como creador del argumento, en el estreno del ballet *Parade* (Théâtre du Châtelet), a cargo de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Pero también con el convencimiento profundo de que el circo representa la superación de un teatro acartonado; así en sus palabras preliminares a la exposición *Les peintres du cirque*:

Les clowns, les acrobates, les jongleurs travaillent ; ils vivent d'exercice et ne se reposent jamais. Grâce à eux, le cirque conserve une jeunesse que le théâtre a perdue. Le théâtre manque d'exercice. Il vit enfermé, se lève tard et bouge le moins possible. Au contact des clowns, des acrobates, des jongleurs, j'ai appris ce que le théâtre était incapable de m'apprendre (Cocteau, 1927).

²⁴Barradas realizó dos retratos clownistas del pintor y del poeta. El primero, menos conocido y sin título, fue reproducido en el número 5 de *La Gaceta Literaria* (1927) (Soria Olmedo, *op. cit.* 2010: 62); el segundo, titulado *García Lorca*, data de 1922, y es una acuarela conservada actualmente en el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales de Montecarlo.

NO!
mon
c'e

El estreno parisino de *Parade* constituyó un acontecimiento para todas las generaciones europeas que se asomaban a las vanguardias y en especial para todos aquellos que, como García Lorca, pretendían realizar una intensa labor de regeneración del teatro y convertirlo, así, en un ámbito para la integración de las diversas artes²⁵. Si tenemos en cuenta el papel que jugará Cocteau en la configuración del universo surrealista lorquiano, no creo descabellado explorar una influencia temprana en el terreno de las máscaras circenses. Y eso a pesar de que el poeta granadino no menciona ni una sola vez a Cocteau en la correspondencia conservada. Del conocimiento profundo que tenía de la obra del francés da cuenta «Sketch de la pintura moderna», conferencia ofrecida por Federico dentro del ciclo organizado por los redactores de la revista *gallo*. Se trataba de una especie de resumen del arte moderno, «muy ligado todavía a los de *L'Esprit Nouveau* y *La peinture moderne*, con una puesta a punto proveniente del *lyrisme contemporain* característico de los primeros números de *Cahiers d'Art*, y con un remate que concede una gran importancia [a] la obra de Miró» (Lahuerta, 2010: 260-261). En ella, Federico se refería a Cocteau como «el delicioso poeta francés» y, tal como ha demostrado de forma brillante Juan José Lahuerta, a Cocteau se refiere Lorca, sin nombrarlo, en la carta que envía a Sebastià Guash (2 de septiembre de 1927), al hablar del concepto «poesía plástica», pues que *Poesie plastique* era el título que Cocteau había dado a una exposición celebrada en París en diciembre de 1926: «Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión» (*apud* Lahuerta, 2010: 262).

En la dedicatoria que figura en el único ejemplar conservado de las pruebas de su primer libro de dibujos, titulado *Dessins* –finalmente publicado por la parisina Librairie Stock (1924)–, apuntaba Jean Cocteau: «Les dessins de poètes ne sont pas du dessin. Plutôt de l'écriture qui se déguise, des majuscules dénouées, renouées ensuite autrement. Portraits, charges, ménagerie de notre subcons-

²⁵Recuérdese que el propio Cocteau contó con dos payasos, los hermanos Fratellini, para su espectáculo *Le boeuf sur le toit* (1920), «una farsa pantomímica para payasos con música de Darius Milhaud, modelada según el ejemplo de Charlie Chaplin y el nuevo cine» (Sánchez, 1999: 39-30).

ciencia». Como puede observarse, las palabras de Cocteau parecen ejercer –si no directa, es, desde luego, contextual– una influencia en los diversos campos de expresión del poeta granadino. La extensa serie de dibujos *pierrrotizados* nos informa, incluso desde una ojeada meramente superficial, de una caracterización *afeminada* del bufón –en cualquier de sus múltiples denominaciones– y de una insistencia, recurrente en el tiempo, de un deseo que se pretende ocultar, y hasta castrar, a las miradas represoras de quien observa. Y, a pesar de todo ello, estos «portraits», que cobijan el alma del poeta mismo, despliegan todas las pulsiones ocultas de «notre subconscience».

Pero las fuentes plásticas que sirvieron a García Lorca para gestar esa forma de expresión paralela que fueron sus dibujos han de extenderse a otros artistas plásticos, tales como el francés Georges Rouault; algunas de sus obras iniciales manifiestan, con maestría, el binomio indisoluble –baudelaireanamente indisoluble– entre payaso y sufrimiento, entre circo y dolor, abriendo así el camino al desasosiego melancólico que tiñe los Pierrots lorquianos. Como apunta Starobinski, «lo que conmueve a Rouault es la colusión escandalosa entre los atavíos y el alma», hasta el punto de turbarnos «mediante el efecto patético de la contradicción entre el interior y el exterior» (Starobinski, 2007: 86). Me refiero a cuadros como *Cabeza de payaso trágico* (1904) o *Cabeza de payaso* (1907), que, años después, alcanzan una profundidad simbólica mayúscula en obras como *Pierrot avec rose* (1936), con la unión del destino trágico del *clown* a la de Cristo, el mártir redentor por antonomasia. Como bien ha indicado Melissa Kerr:

Rouault, in portraying this Pierrot with a red rose, a traditional symbol of Christ's blood, made the Christian connection explicit, completing a triangle linking the identities of the sad clown, the neglected artist, and the holy martyr (Ide, 2007: 146).

Para ser justos, sin embargo, habría que invertir en este caso concreto la dirección de la influencia, puesto que es García Lorca quien, de forma muy temprana –como se analiza en el capítulo 6– hibrida el espíritu *spleeneano* de Pierrot con la capacidad redentora de Cristo, en esa criatura brillante, tanto como ridícula en su exterioridad, lla-

mada Perlimplín (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*) (Peral Vega, 2004).

Iniciando el análisis detallado de los dibujos de Federico García Lorca directamente emparentados con nuestro tema de investigación, convendría advertir, como idea previa, que en el imaginario lorquiano existen al menos seis formas de referirse, directa o transversalmente, a nuestro bufón: obviamente, *Pierrot*, pero también *payaso*, *clown*³⁰ e incluso *paje*, *marinero* y *gitano*. El *corpus* de dibujos *clownescos* de que disponemos, luego de la catalogación exhaustiva realizada por Mario Hernández en 1990, puede cifrarse en alrededor de sesenta ilustraciones, de diverso formato y condición: dibujos creados con un propósito estético, otros que forman parte de dedicatorias del poeta a otros creadores y amigos, e incluso un buen puñado incluidos en cartas, poemarios de otros colegas y autógrafos. Comprobamos, con esta descripción inicial, que el asunto *pierrrotiano* no solo atravesó la obra literaria del granadino sino que en el ámbito figurativo se mantuvo constante desde 1924 hasta el 36 de su muerte. Así, en la etapa inicial, en la relación que el poeta de Granada establece con Dalí –tal y como queda dicho con anterioridad– la repartición de papeles se realiza en clave de *commedia*, de tal forma que el papel de Pierrot es asumido, muy tempranamente, por el primero, y el de Arlequín, por el segundo, de ahí que sea de importancia capital tener en cuenta también todos los dibujos referidos a este personaje del carnavalesco italiano. Pero, también después, como certeramente ha apuntado Plaza Chillón:

Con estas tristísimas figuras, Federico va a expresar una lucha interior que se manifestará entre la realidad y la ilusión, entre la razón y la intuición, entre lo que se permite o puede expresar y lo que realmente oculta. El tema de la máscara (territorio liminal por excelencia y por tanto «esencia de frontera»), y del correspondiente doble tiene que interpretarse dentro del contexto romántico del dolor y la desilusión, dolor que se mantendrá y culminará en su reflexión sobre el mito San Sebastián (2009b).

³⁰ En adelante, y con objeto de no multiplicar las referencias, aludiremos a cada uno de los dibujos de Lorca –y siempre entre corchetes– por la numeración que estableció Mario Hernández en su *Libro de los dibujos de Federico García Lorca* (1990).

Intentemos, por tanto, hacer una clasificación de esta importante serie de ilustraciones. Un primer grupo que parece imponerse, sobre todo en el período inicial (1924-1926), es el referido –como quisiera el Starobinski– a los payasos melancólicos. Desde *Payaso con copa en la mano* (Granada, 1924) (Hernández, 1990, 64: 183)¹¹, observamos una querencia del poeta por una serie de rasgos significativos: ojos embriagados de tristeza, una enorme gola blanca como prefiguración de la mordaza que se impone sobre el deseo, incapaz de gritarse sin cortapisas, una boca sensual y de rasgos femeninos, y unas manos –en muchos casos de dimensiones hiperbólicas– que, si no cubiertas totalmente (*Payaso del guante*, Granada, 1925 (1990, 78: 186), y *Payaso sobre pista de circo*, Granada, 1925 (1990, 79: 186)), nunca se representan desnudas y libres, sino aferradas, como en un mecanismo de defensa inconsciente, a un objeto –copa, guitarra (*Payaso con guitarra*, Granada, 1925) (1990, 77: 185), pandereta (*Payaso con una pandereta*, Granada, 1925) (1990, 80: 186) y pecera (*El paje de la pecera*, Granada, 1926) (1990, 89: 188)–.

Centrémonos, no obstante, en tres de los dibujos de esta primera serie. Me refiero a los ya citados *Payaso con guitarra*, *Payaso sobre pista de circo* y *El paje de la pecera*. El primero, en apariencia uno de los dibujos más sencillos de interpretar, guarda un conjunto de claves enormemente sugerentes. Recordemos que García Lorca lo compone en julio de 1925, precisamente a la vez que *El paseo de Buster Keaton*, un diálogo surrealista plagado de sutiles referencias al deseo homosexual que el poeta había sentido despertarse, luego de las vacaciones de Semana Santa compartidas en Cadaqués con su amigo Salvador Dalí. En *Payaso con guitarra*, el mástil doblado de la guitarra termina en un clavijero con tres clavijas colocadas de un modo aleatorio. No es difícil establecer una relación inmediata con *Pierrot y guitarra*, el cuadro de Dalí fechado en 1924. Pero el diálogo abierto con la pintura del catalán se hace mucho más elocuente si lo abrimos a *Pierrot tocant la guitarra* (1925), en el que Pierrot –trasposición pictórica del propio García Lorca–, custodiado por una silueta que lo completa –Arlequín, esto es, Dalí– sostiene entre

¹¹ En cada caso se indica el número de serie que a cada ilustración le asigna el estudio y la página en que es reproducida.

sus manos una guitarra con dos clavijas insertas en su mástil. Nótese que dichas piezas presentan una idéntica forma tanto en los dos cuadros referidos de Dalí como en el dibujo lorquiano, y que volverán a aparecer, aunque en número singular, en *Academia cubista* (1926). Cabe preguntarse si el mástil doblado no esconde una referencia oscura a la tensa situación que debió darse entre Lorca y Dalí, puesto que este último «se resist[ía] tenazmente a admitir la posibilidad de ser homosexual él mismo» (Gibson, 2004: 138); o, incluso, al dolor por una separación que para el poeta se tornaba diariamente traumática. Y otras dos pistas nos hablan de una lectura simbólica –y homoerótica, a un tiempo– del dibujo; me refiero a las dos cuerdas del instrumento y a la sombra que proyecta sobre sí mismo para formar una especie de guitarra duplicada¹². Doblar el mástil –violentando la resolución del dibujo– implica situarlo erguido sobre la guitarra, a su vez connotada tradicionalmente en clave femenina. Podríamos, en consecuencia, interpretar este *Payaso con guitarra* como una primera figuración de la deseada complementariedad de papeles sexuales imaginada por un Lorca ahora frustrado por la distancia que le separa de su amigo.

El segundo dibujo sobre el que me gustaría llamar la atención es *Payaso sobre pista de circo*. En primer lugar por la hipercaracterización que presenta su figura central. Se trata de un *clown* con una gola desproporcionada que, presentada sin perspectiva, se levanta incluso por encima de su gorro, y un enorme guante que tapa su mano derecha –izquierda para el espectador–, mientras que la otra queda oculta. Volvemos a toparnos con dos elementos que nos informan de la *inefabilidad del deseo –gola–* y de la culpabilidad desmedida, quizás con implicaciones onanistas –guante–. A ello hay que sumar la ambigua expresión facial del payaso, a medio camino entre la melancolía y la esperanza. Este último sentimiento se trasluce en la boca arqueada y en unos ojos –ornados de enormes pestañas– que proyecta hacia el suelo, mientras parece intentar cobijar la experiencia recién vivida abrigándose a sí mismo con uno de sus brazos. ¿De qué vivencia estamos hablando? La solución al enigma podría encontrarse en el fondo del cuadro: otro payaso –un igual, en consecuencia– observa alejarse

¹² Véase también *Payaso* (1927) (1990, 103: 191).

al nuestro, en lo que semeja la plasmación gráfica de un relato lleno de elipsis. Cabe preguntarse si la expresión de autocomplaciente esperanza que se insinúa en el rostro del payaso central se deriva directamente del encuentro previo con aquella figura apenas atisbada al fondo. Sin embargo, y sin que ambas lecturas remitan a una contradicción indisoluble, otra figura se dibuja también en un segundo plano. Hablamos en esta ocasión de una silueta femenina, en concreto de una trapecista cuyo cuerpo se adivina colgado del techo del circo. Y es precisamente la posición que ocupa la que nos puede desvelar su significado simbólico. Si entendemos que García Lorca se proyecta en cada una de las figuras *pierrrotianas*, no es difícil deducir que el referente femenino se perfila, para el poeta, como un ideal proyectado en las alturas, una opción tan excelsa como irrealizable, frente al masculino, asentado en la pista del circo y en el que, por mucho que cargado aún de culpabilidad –volvemos a remitir al guante con que el propio payaso se abraza–, ancla su esperanza.

enero de 1926

En último término, *El paje de la pecera*. Este paje nos ofrece una boca nuevamente rodeada por una gola excesiva, mientras observa con temor la copa que él mismo sostiene con su mano derecha; en su interior nada un pez de trazo muy esquematizado que, de acuerdo a la relación de contigüidad que podemos hilvanar con la pintura surrealista de Dalí, no es difícil descifrar en clave fálica (Santos Torroella, 2005). Hablaríamos, por tanto, de un deseo castrado, imposible de verbalizar abiertamente –gola que tapa la boca– e incapaz de rebasar las restricciones que se le imponen desde fuera –pez atrapado en la copa–. Pero *El paje de la pecera* amplía exponencialmente su sentido si lo ponemos en relación con otra ilustración coincidente en el tiempo. Me refiero a *Leyenda japonesa* (Granada, 1926) (1990, 90: 188), en la que los ojos del paje, de cuencas vacías, se dirigen a un jarrón cuyo interior, a diferencia de la copa referida –llena, obviamente, de agua– está repleto –al punto de rebosar– de lo que parece ser una gola azul, idéntica, por cierto, a la que porta el clown de *Payaso sobre pista de circo* y de *Payaso con una pandereta* (Granada, 1925) (1990, 80: 186). Ensartados en dicha gola, dos peces con enormes ojos, precisamente aquellos de los que carece el bufón. García Lorca se desnuda, pues, como un paje –un pierrot, si se quiere– cuya vista se vehicula únicamente a través del deseo. Lamen-

tablemente ese deseo, cuya magnitud se multiplica al ser mostrado en plural, nos es representado dentro de un cubículo –jarrón– cerrado y, aumentando las restricciones de *El paje de la pecera*, sin un líquido por el que poder transitar. El agua ha sido sustituida por el tejido de la gola, a su vez, como hemos visto, símbolo de la censura verbal sobre las pulsiones del poeta. En otras palabras, Federico nos exhibe, sin tapujos, una vida transida por un deseo sobre el que se imponen la condición furtiva –jarrón– y su inefabilidad –gola–, de forma que parece irremisiblemente condenado a muerte –peces ahogados por falta de líquido en el que respirar–. El homoerotismo reprimido de estas dos últimas ilustraciones podría ponerse en conexión, a su vez, con *Payaso japonés* (1927) (1990, 105: 191), en la que el payaso se presenta con una serie de rasgos añadidos: labios encarninados de azul y gorro y guantes aderezados con puntillas.

Una segunda categoría está representada por los *payasos* y *pierrrots* de rostros desdoblados, a través de los cuales el poeta expresa una dualidad irresoluble: ser y apariencia. Para entender la dimensión que la máscara alcanza en García Lorca resulta operativo traer aquí las reflexiones que el filósofo italiano Gianni Vattimo realizó en torno al concepto de máscara en Nietzsche. Porque tanto en la teoría que pergeña el pensador alemán como en el pensamiento lorquiano la máscara no es el reverso negativo de una existencia real –como si parece deducirse del planteamiento de Schopenhauer–, ni esta última, a su vez, la vertiente ideal de un hombre decadente «que no sabe tomar iniciativas y se enmascara asumiendo roles estereotipados» (Vattimo, 2003: 40). El hombre contemporáneo, que ha perdido por completo la conexión dionisiaca con la realidad, se siente impelido a impostar su esencia y, en este sentido, la máscara, lejos de equipararse con el falseamiento, puede acoger una connotación positiva –tal es el caso lorquiano– por encerrar, simbólicamente, algunos de los recovecos silenciados. O dicho de forma más simple: Pierrot es el más veraz de los Lorca porque a través de él el poeta nos transmite su agónica necesidad de encontrar un ser que lo complete y, a la vez, la hipócrita imposición de cubrir su rostro con pintura postiza para desvelar los oscuros pasillos de un corazón amordazado. Aun así, la máscara es una solución transitoria e insuficiente, y, por tanto, parcialmente falsaria, pues que al fin no debería existir ninguna restricción

a la expresión libre del deseo. Un ser forzado a la hipocresía y una máscara como refugio imperfecto configuran, así, la doble faz de un Lorca incompleto, siempre incompleto.

La primera de las ilustraciones en que nos debemos detener dentro de este segundo grupo es *Poema surrealista* (1927) (1990, 93: 189). En su parte superior izquierda García Lorca reproduce dos versos pertenecientes al *Canto III* del *Inferno* de Dante: «Quivi sospiri, pianti ed alti guai / risonavan per l'aer senza stelle» («Llantos, suspiros y ayes escuché / resonando en el aire sin estrellas...» (Alighieri, 2005, vol. I: 22)), que bien podrían completarse, para incrementar su sentido, con el tercer verso de la estrofa: «per ch'io al cominciar ne lagrimai» (que me hicieron llorar no bien entré). Plaza Chillón apunta con tino que *Poema surrealista* «presenta la tradicional iconografía del payaso desdoblado, no solo del rostro, sino también del cuerpo, llamando la atención la reproducción de dos gorgueras diferentes y dos gorros distintos, además el cromatismo también diferentes para cada imagen; intuimos que más que un desdoble represente un abrazo de una figura a la otra, acentuando su contenido homoerótico» (2013: 134). En efecto, ambos payasos presentan «dos gorgueras diferentes y dos gorros distintos» porque, en un proceso de desdoblamiento brutal en virtud del cual la figura del poeta ha desaparecido por completo, se presentan ante el espectador dos expresiones enmascaradas de un yo ausente. La primera responde a la caracterización prototípica del payaso melancólico y triste –íntimamente emparentado con Pierrot–, cuyos ojos se representan vacíos en un proceso de intensificación de su derrota y de la ausencia de objeto amoroso al que proyectar su mirada; la segunda, por el contrario, tiene un traje más alegre, lleno de puntos –recurso este que reaparecerá en otros dibujos de la serie– y una gola –o gorguera– que corresponde a la del *joker* de la baraja de póquer francesa o, algo mejor, al *fool* del tarot de Marsella. Se trata de una carta que simboliza al personaje que se libera y se decide a adentrarse en lo desconocido, lo cual, unido al título de la ilustración –*Poema surrealista*– parece situarnos ante un Lorca que se lanza al poder liberador del sueño como mecanismo para el conocimiento de sus pulsiones más íntimas. Pero no olvidemos que este *fool* abraza a la máscara *payasesca*, por lo que no podemos hablar de un desvelamiento definitivo de la verdad interior sino de la asunción de *otras* identidades, por vía de la ensoñación onírica,

como forma de conocimiento transitorio; un ámbito, el del sueño, que se sugiere claramente bajo la forma de una nube que se levanta desde el suelo y que ocupa el lado derecho de la ilustración, en cuya parte superior se dibujan unos signos de enigmática lectura. Los versos iniciales de Dante cobran ahora algo más de luz: remiten, en mi opinión, al vértigo que siente el joven Lorca al penetrar en su turbulento inconsciente.

Continuamos con *Payaso de rostro desdoblado* (1927) (1990, 102: 190), un bellissimo dibujo, de trazo simple, en el que el lugar central es ocupado por la máscara pierrotiana, sobre la que se superpone, lateralmente, el rostro del propio poeta. Se trata de dos dimensiones complementarias (máscara y rostro unen sus labios, siempre apresados detrás de una enorme gola), como prueba el hecho de que la máscara nos observa directamente –siempre con mirada triste–, mientras que el poeta mantiene los ojos cerrados. Complementarias, sí, pero excluyentes, de manera que el poeta, en tanto ser social, se oculta siempre y solo se manifiesta *veraz* a través de su dimensión artística (Pierrot), literaria o pictóricamente.

Un punto más allá en la progresión de la técnica del desdoblamiento lo encontramos en *Retrato de Salvador Dalí* (¿Figueras?, 1927) (1990, 116: 193). El dibujo presenta a un Dalí metamorfoseado en una especie de Pierrot cobijado por la luna. Si, como hemos dicho, el pintor catalán asume en su relación con García Lorca el papel de Arlequín, esta representación podría resultarnos contradictoria. Porque, en efecto, con los payasos lorquianos comparte gorro, indumentaria blanca y hasta una mano hiperbólica que se sumerge en un jarrón, casi idéntico al representado en el ya comentado *Leyenda japonesa* (1926). Sin embargo, cada uno de los dedos del pintor es mordido por un pez, un animal de connotaciones fálicas que, además, cuelga de su cuello en forma de enorme corbata. No cabe duda de que García Lorca representa a su amigo asediado –y los peces son manifestación palmaria de ello–, y hasta mordido, por su propio deseo de poseerlo sexualmente (Gibson, 2010: 177-178). No sabemos si tal extremo se produjo –aunque *Retrato de Salvador Dalí* pudiera abrir una vía a una respuesta positiva–, pero lo que sí es evidente es que el poeta imagina pictóricamente la consecución de sus anhelos. Poseer eróticamente a Dalí significa convertirlo en una proyección de sí mismo, de ahí que lo imagine como un

Pierrot, en cuyo gorro se dibuja una estrella y una nube, complementos naturales de esa luna que se dibuja en la parte superior izquierda de la ilustración. Insisto en que es *otro yo* complementario, y no un simple reflejo, puesto que el color blanco, proverbial a Pierrot y a las representaciones lorquianas del personaje, queda convertido aquí en un blanco cuajado de puntos –los mismos que el *fool* de *Poema surrealista* e idénticos también a los de *Amor intellectualis* (*Retrato de Dalí*, ca. 1927-1928) (1990, 154: 199)–.

Un cuadro casi coetáneo al *Retrato...* y muy relacionado con él es *Arlequín desdoblado* (1927) (1990, 117: 193), en el que García Lorca se hace deudor de la forma de representación que para el personaje de la *commedia dell'arte* había desarrollado Dalí en *Autorretrato desdoblado en tres* (1927) y *Arlequín* (1927). La figura que aparece en primer plano parece, pues, una representación del pintor, mientras que, continuando con este juego de identidades, no es difícil imaginar que la que se oculta detrás, abrigado, nuevamente, por los rayos lunares, sea el propio Lorca.

Payaso de rostro desdoblado y cáliz (1927) (1990, 135: 196) aporta al haz simbólico de la serie unas lágrimas que caen sobre la copa sagrada; es este un objeto añadido que apuntala el dolor del poeta y, a un tiempo, la dimensión *crística* del payaso, que alcanzará su punto culminante en *Amor de don Perlimplín...* Las lágrimas irán fortaleciendo su grosor y su textura en cuadros posteriores, y ratificando así su condición simbólica. Tal es el caso de *Bosque sexual* (ca. 1932) (1990, 182: 204), en el que estas *tiras* claudicantes han sido ya desprovistas de los ojos que las emanan, hasta el punto de convertirse en representación de las barreras para la expresión del deseo, toda vez que entre ellas se atisban bocas sensuales que, encerradas entre barrotes, no pueden encontrarse entre sí. Y, en el mismo sentido, *Payaso de rostro desdoblado* (Murcia, 1933) (1990, 185: 205), *Payaso de rostro que se desdobra* (1936) (1990, 198: 207) y *Cabeza desdoblada de Pierrot* (Santiago de Compostela, 1932) (1990, 228.2.: 215), dibujo que rodea ambas cabezas con una gola superlativa y de un solo trazo que termina con otra de las recurrencias signílicas de la serie: una flecha en posición invertida cuyos extremos están flanqueados por tres puntos (Forman / Josephs, 1992). La repetición insistente de este último

motivo¹¹ habla de su importancia, que creo desvelada si entendemos la flecha como una evidencia fálica invertida y sin posibilidad de consumación libre al rodearse de tres puntos que le impiden extenderse. Es una lectura que parece refrendarse en el dibujo que realizó Lorca al frente del «Romance de la luna, luna», y dentro del *Primer romancero gitano*, como dedicatoria a Pepín Castellanos. Lleva por título *Pierrot con flecha* (La Habana, 1930) (1990, 237: 218) y presenta al bufón absolutamente maniatado por una línea de un único trazo, a partir de la cual se componen ambas manos en un extremo de la ilustración y, en el opuesto, la consabida flecha. Y, por supuesto, en uno de los dibujos que reproducimos en este ensayo: el titulado *Busto de marinero con flechas* (Buenos Aires, 1933) (1990, 289.4.; 232). Lorca representa en él a un marinero de ojos vacíos cuya jugosa boca es atravesada por otra, más difuminada, que genera, a su vez, un río de venas por el que transita la sangre enamorada; sin embargo, sobre ellas prevalece el trazo de cuatro flechas, terminadas cada una de ellas en los referidos tres puntos, como signos parlantes, nuevamente, de un deseo ansiado y buscado con ahínco en diversas direcciones, pero siempre coartado de manera abrupta.

El juego de desdoblamiento se hace extensible, también, a otras máscaras concomitantes. Es el caso de la del marinero, en *Joven y marinero* (Buenos Aires, 1934) (1990, 189: 205), cuadro en el que el joven adopta un rostro casi idéntico al de los payasos precedentes, mientras que un muy erotizado marinero sella sus labios contra los de aquel, en un procedimiento calcado de cuadros con Pierrot como protagonista: *Cabeza desdoblada de Pierrot* o *Payaso de rostro desdoblado* son ejemplos de ello. Pero también podemos ampliar el procedimiento a máscaras no del todo definidas que sufren la multiplicación de su identidad. Me refiero a ilustraciones como *Herido en el alba* y *Máscara y rostro*, dibujo este último que sirvió como portada para la edición de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* para Ediciones del Árbol (Madrid,

¹¹ Repetido en dibujos como *Herido en el alba* (Granada, 1927) (1990, 129: 195), *Canción* (ca. 1927) (1990, 140: 196), *Poema «Brisa de la tierra»* (1928) (1990, 141: 197), *Cabeza de marinero* (Buenos Aires, 1933) (1990, 186: 205), *Rostro con flechas* (ca. 1915-1916) (1998, 211: 210) y *Rostro de las dos flechas* (ca. 1936-1936) (1990, 212: 210), entre otros muchos.

1935) (1990, 276.1.: 228). Representa una máscara de trazo agresivo, rodeada por elementos caros a la imaginería lorquiana: por la parte inferior y superior, lágrimas que delatan un sufrimiento omnímodo; en los laterales, raíces que se reproducen a sí mismas y que, en forma de venas, manifiestan la reproducción perpetua de este sentimiento de desafección. Sin embargo, la originalidad del dibujo radica en un procedimiento de impronta daliniana en virtud del cual la boca de la máscara principal sirve, a su vez, como ojo izquierdo de una máscara secundaria generada a partir de la primera. El deseo parapetado detrás de caretas falsarias genera, en un proceso de degeneración sin pausa, otros tantos con un grado creciente de impostura.

Una tercera serie está representada por cuadros de dimensión erotizada, en los que, nuevamente, asistimos a la multiplicación de la máscara primaria del *payaso pierrotizado* en otras muchas con características afines, cuando no parejas. Una primera categoría dentro de este grupo es la representada por el gitano y, de forma particular, *Busto de Antoñito el Camborio* (1928) (1990, 234.3.: 218), a quien García Lorca dedicó uno de sus más célebres poemas del *Romancero gitano* en el que delata un arrobamiento estético, cuando no calladamente erótico, ante la figura gallarda del difunto:

Antonio Torres Heredia,
Camborio de dura crin,
moreno de verde luna,
voz de clavel varonil:
¿Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
[...]
Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y ese cutis amasado
con aceituna y jazmíz (1991b: 239-240).

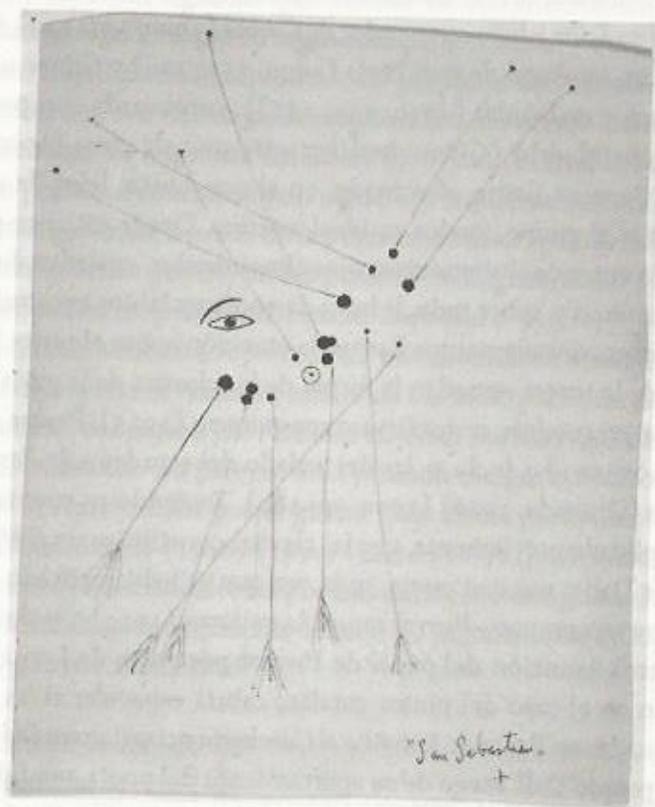
En el dibujo que le dedica, García Lorca coliga, hipercaracterizándola, la figura de Antoñito el Camborio con el Pierrot más idealista: porta, así, el sombrero cónico y con doble borla que encontramos en

cuadros como el ya citado *Payaso de rostro desdoblado* (1927), *Pierrot de doble gola* (Madrid, 1932) (1990, 245: 221) o en la serie de gitanos fraguados durante la estancia del poeta en Montevideo, en 1934 –(*Gitano andaluz y luna con nombre de Corina* (1990, 251: 222), *Gitano andaluz con sombrero de gran borla* (1990, 252: 222) y *Gitano andaluz con mechones ondulados* (1990, 254: 222)), continuada con posterioridad ya en Madrid (*Gitano andaluz ante casa de vinos* (1990, 264: 225))–; tiene un rostro afeminado, en el que Lorca, lejos de pretender retratar al gitano, vuelca su ideal estético. Desde esta perspectiva hemos de entender los enormes ojos almendrados, cuajados de pestañas larguísimas y, sobre todo, la boca de enormes labios encarninados. Sin embargo, dos elementos llaman la atención sobre el resto: los alamares¹⁴ de la torera remedan la forma de las clavijas de la guitarra que aparecían en cuadros como *Payaso con guitarra* (1925), *Payaso* (1927) (1990, 103: 191) e, incluso, las del teclado del acordeón de *Payaso con acordeón* (Granada, 1926) (1990, 92: 189). Teniendo en cuenta, como se ha explicado previamente, que las clavijas constituían un guiño entre Salvador Dalí y nuestro poeta, toda vez que se habían cifrado en cuadros muy tempranos –*Pierrot tocant la guitarra* (1925)–, y claves para entender la asunción del papel de Pierrot por parte de Lorca y el de Arlequín en el caso del pintor catalán, cabría especular si las clavijas reproducidas en *Busto de Antoñito el Camborio* no serían un órdago lanzado al propio Dalí, luego de su apartamiento del poeta, rendido ahora en los brazos de Buñuel (Gibson, 2013). Lorca manifiesta así su oposición a la postura mostrada por Dalí respecto de su *Romancero gitano*, tan descarnada como muestra la carta que envió al de Granada en septiembre de 1928:

Tu poesía actual cae de lleno dentro de *lo tradicional*, en ella atvierto la substancia *poética mas gorda que ha existido*: pero! Ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales. Tu poesía esta ligada de piez i brazos [al arte]

¹⁴ *Alamar*: «Presilla y botón, u ojal sobrepuesto, que se cose, por lo común, a la orilla del vestido o capa, y sirve para abotonarse, o meramente para gala y adorno o para ambos fines» (DRAE)

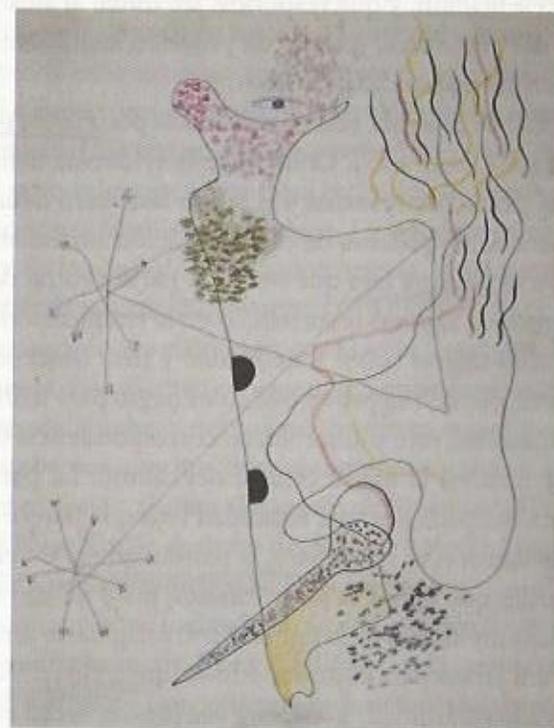
a la poesía vieja (*apud* Gibson, 2010: 222-223. Mantengo la ortografía original de Dalí).



San Sebastián, 1927.

Un segundo elemento, como apuntaba, ha de explicarse con más detalle. Se trata de la doble sombra que proyecta el gitano. La primera, en tono grisáceo, no admite otra interpretación que la que proyecta su propia figura, de forma paralela a lo que ocurre en otros dibujos como *Payaso* (1927) o, incluso, *Arlequín desdoblado* (1927). Sin embargo, otra más grande, de color azul, envuelve por completo a la figura central, en un procedimiento que nos recuerda al empleado en *El beso* (1927) (1990, 115: 193) y que sitúa el *Busto...* al lado de los payasos desdoblados. Una equivalencia entre la figura del gitano y los *clowns* que se hace aún más evidente si tenemos en cuenta dibujos como *Gitano bajo el llanto de luna* (Buenos Aires, 1934) (1990, 258.3.: 224), en el que, a los rasgos ya apun-

tados, hay que sumar la presencia de las lágrimas claudicantes, la luna vigilante y hasta las flechas de tres puntas.



Pierrot priápico, ca. 1932-1936.

Una segunda máscara crucial en este proceso de erotización de la imaginaria *pierrrotiana* la desempeña San Sebastián, cuya posición central en la relación amistoso-afectiva entre Dalí y García Lorca se perfila con detalle en el capítulo 5 del presente ensayo. El santo y mártir lorquiano presenta un aire melancólico común a todos sus payasos, con quienes comparte, también, la condición enmascarada de su sufrimiento. Véase, en este sentido, *San Sebastián. (Apunte)* (ca. 1927-1928) (1990, 157: 199), cuyo rostro se escinde en dos mitades, trágicas ambas, que generan, a su vez, sendos nimbos.

Más interesante es, con todo, otro San Sebastián (1927) (1990, 130: 195), dibujo esquemático que responde al ansia de objetividad que pretende Dalí a través de la figura del santo y que, por el lado de Lorca, es respondida con alusiones eróticas sin fin. Un ojo inquietante

observa directamente al espectador, mientras un conjunto de flechas, colocadas de forma arbitraria, apuntan a otro ojo, que ocupa lugar central en la representación, y que responde, sin duda, al ano. Se trata de un paso más del poeta en el intento de posesión sentimental y corpórea, nunca bien correspondida, de Dalí.

El punto final de la escala está representado por *Pierrot priápico* (ca. 1932-1936) (1998, 200: 207). Constituye la evidencia definitiva de la unión entre el deseo homosexual y el bufón lastimero de la *commedia dell'arte*, a través de un proceso de esencialización surrealista en virtud del cual, sobre el enorme falo que ocupa la parte central de la ilustración, se superponen algunas recurrencias en la codificación del Pierrot lorquiano: borlas negras sobre traje blanco y tiras descendentes que, por primera vez, pierden su proverbial color negro para teñirse de otros dos colores añadidos, rojo y amarillo, en correspondencia directa a los colores esparcidos en la figura central del dibujo. La parte superior de Pierrot está ocupada por una tonalidad roja que parece designar el carmin de los labios o, si se prefiere, la pasión latente en el personaje, frente al amarillo que ocupa la parte inferior, justo debajo del enorme pene que rebasa los límites de la figura. En el imaginario lorquiano –no hay más que ir a *Yerma* para comprobarlo– el amarillo remite, de forma casi unívoca, a la esterilidad. Y así, una vez más, la lucha atávica entre contrarios: de un lado, la pulsión por evidenciar un deseo homosexual al que el poeta no puede negarse y, por otro, la convicción de la falta de fruto derivado de él. No obstante, me interesa hacer notar también como todos estos colores salpicados sobre el blanco adoptan una técnica puntillista precisamente en la parte superior –labios, ojos y rostro (rojo)– y en el pene –en una mezcla de marrones y negros–. Recordemos el ya comentado dibujo *Poema surrealista* (1926), en el que la figura del fool que abraza al payaso timorato había sido coloreada por el propio Lorca sirviéndose de esta técnica para manifestar los deseos libertariamente ocultos que latían entre los sueños del poeta; y también *Escena de domador y animal fabuloso* (Nueva York, 1929) (1990, 164: 201), elegida muy atinadamente por Margarita Ucelay como cubierta para su edición de *Así que pasen cinco años*, en tanto prefiguración del enfrentamiento tortuoso que padecen el Joven, «domador» –cuyo traje se atavía de miles de puntos rojos– de un deseo interior que pre-

tende mostrarse y así derrocar al falsario ser social que finge pretender a la Novia. O, incluso, en un sentido negativo, en *Cabeza desdoblada de payaso y lágrimas* (Madrid, 1936) (1990, 282: 230), pues que la gola desproporcionada de un solo trazo acaba erguida en una de sus puntas mientras que el otro extremo se extingue, claudicante, hacia la parte inferior del dibujo componiendo un rastro de puntos que informan del deseo fracasado. Una técnica que se perpetúa en otros dibujos menos conocidos, pero relevantes, por estar incluidos en cartas que el propio Lorca envió a sus familiares y amigos. La epístola es el ámbito de la intimidad y de la confesión por antonomasia, de manera que dibujos como *Cabeza de payaso desdoblado* (1926) (1990, 332: 245) ofrecen pistas certeras sobre el sentido con que García Lorca dotaba estos enigmáticos puntos. En este caso concreto, una nube de ellos, coloreados de rosa, sobrevuela la cabeza del payaso despierto, aquel que se enfrenta, si continuamos con nuestra línea de interpretación, a la experiencia libre del deseo, frente al alma aletargada del dormido. Técnica idéntica a la empleada en *Payaso de rostro desdoblado* (1928) (1990, 346: 249), dibujo incluido en carta dirigida a Enrique Durán.

No creo que se haya insistido de forma suficiente –si exceptuamos los continuos trabajos de Plaza Chillón– en la importancia que los dibujos *pierrotianos* de Lorca tienen en la definición de su homosexualidad, cifrada detrás de un conjunto simbólico de difícil interpretación que las líneas precedentes han intentado aclarar atendiendo al análisis de un buen número de ellos.

CAPÍTULO 5

JUEGO DE AMOR Y MASCARADA: DALÍ/LORCA

No pretendemos en este capítulo recuperar las conclusiones en torno a la siempre enigmática relación entre Federico García Lorca y Salvador Dalí a las que la crítica ha ido llegando en las últimas décadas, las cuales, si no definitivas, sí son al menos de enorme contundencia. Obviamos, por ello, el relato pormenorizado de la amistad que unió a Salvador Dalí y Federico García Lorca, documentada por Ian Gibson en su ejemplar *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, pero también por otros muchos críticos de primera fila desde campos diversos del saber. Baste aquí citar a Antonina Rodrigo (1981), Rafael Santos Torroella (1992a), Agustín Sánchez Vidal (1988a), María Teresa García-Abad García (2005), entre muchos otros. Nos centramos, de forma más específica, en aquellas manifestaciones literarias y pictóricas que exploran, directa o indirectamente, la relación del poeta y el pintor con la imaginería de la *commedia dell'arte*, y en cómo, a partir de ella, podemos abrir nuevas puertas para comprender la devoción que se profesaron uno y otro.

El paseo de Buster Keaton (1925) es concebido por García Lorca durante el verano de 1925 en Granada³⁵. El caldo de cultivo de este

³⁵ El cómico norteamericano, que recibía en España el nombre de Pamplinas, era bastante poco conocido si lo comparamos con Chaplin o Harold Lloyd. Como ha indicado Jerez-Farrán, es posible que «Lorca viera en algún círculo privado de amigos cinéfilos algunas proyecciones de los cortometrajes que Keaton filmó entre 1920 y 1923, como por ejemplo *The Goat* (mayo 1921), *Cops* (marzo 1922) y, sobre todo, *The Palaface*» (1997: 630, nota 3). La fascinación por el caricato queda reflejada en diversos testimonios, entre los que cabe destacar el del propio Buñuel: «Durante

diálogo es bien distinto al precedente, ya que, según apunta Ian Gibson, Lorca había regresado de Cadaqués «enamorado de Dalí» (2004: 138). Es el propio Gibson quien señala que para Dalí «la situación debe de resultar muy difícil, pues, si bien se siente muy halagado por las atenciones del poeta, se resiste tenazmente a admitir la posibilidad de ser homosexual él mismo, o de tener siquiera leves inclinaciones homosexuales, y quizá teme que, si la relación se hace más íntima, corre el peligro de sucumbir» (138). Así pues, no es extraño que *El paseo de Buster Keaton*, en su aparente inocencia, sea un primer reflejo de la turbación sexual de García Lorca, hasta el punto de que, haciendo nuestras las palabras de Carlos Jerez-Farrán, «la pieza en realidad es una autodramatización de los problemas íntimos que por esos años atenazaban al autor» (1997: 630)³⁶. En efecto, este pequeño diálogo, «de

aquellos días se abrían en Madrid nuevos cines, que atraían a un público cada vez más asiduo. Íbamos al cine unas veces con alguna novia, para poder arrimarnos a ella en la oscuridad, y entonces cualquier película era buena, y otras, con los amigos de la Residencia. En este último caso preferíamos las películas cómicas norteamericanas, que nos encantaban: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, todos los cómicos del equipo de Mack Sennett. El que menos nos gustaba era Chaplin» (Buñuel, 1982: 76). Si para Buñuel Keaton representaba la «infección sentimental», para Dalí era «poesía pura». Ambas definiciones apuntaban a la frialdad del cómico en el que ambos hacían recaer una de las condiciones prioritarias del arte contemporáneo. No olvidemos, en este mismo sentido, que Buster Keaton fue conocido en la Francia del momento como *Frigo*. Como bien ha apuntado María del Carmen Molina Barea, «el impasible rostro de Keaton iba pues ligado a un sentimiento de sobriedad emotiva y al convencimiento de una liberación de la tradición y de los valores arcaizantes de la cultura europea» (2013: 32).

³⁶ Los surrealistas españoles muestran una admiración por Keaton directamente proporcional a la desafección que les inspira Charlot, muestra de la cual son las siguientes declaraciones de Buñuel: «Aún hay algún viejo putrefacto, que se mantiene puro y habla del 'corazón amable de Charlot'. [Chaplin] ha desertado del bando de los niños y ahora se dirige a los artistas e intelectuales. Pero en recuerdo de los tiempos en que no pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso *merde*. Y no volvamos ya nunca a verle» (Sánchez Vidal, 1988a: 158). No entraremos aquí en la injusticia estética que obviamente reside en las palabras de Buñuel y sí, sin embargo, en la apelación a la condición primigenia de Chaplin como *payaso*, expresada como un eximente a su proceso de degeneración estética. Será precisamente García Lorca, el más interesado de todos en el poder magnético del *clown*, quien rescate de la condena a Chaplin y lo convierta en un referente estético de su discurso surrealista, como

un hermetismo y una intensidad semiótica casi impenetrable» (630), ilustra alguna de las obsesiones lorquianas en relación a su sexualidad³⁷. En primer término, la paternidad frustrada, asunto desarrollado por extenso tanto en su obra poética –piénsese en «Arco de lunas» de la *Suites*– como en la dramática –*Así que pasen cinco años*, que luego analizaremos por extenso–, simbolizada ahora en el parricidio que comete Keaton nada más comenzar la acción: «Sale BUSTER KEATON con sus cuatro hijos de la mano. [...] Saca un puñal de madera y los mata» (OC, II, 1997a: 181). Jerez-Farrán interpreta esta acción como «un acto simbólico de autoexterminación progenitiva» (632), íntimamente emparentada con la incapacidad generadora de las relaciones homosexuales. Hemos de tener en cuenta que el parricidio es cometido por Keaton inmediatamente después de oírgamos el canto del gallo –«Quiquiriqui»–, un sonido que es reflejado, de forma explícita y en un contexto de frustración idéntica, en la referida *Suite*:

Mis hijos que no han nacido
me persiguen. ¡Padre, no corras; espera;
el más chico viene muerto!
Se cuelgan de mis pupilas.
Canta el gallo (OC, I, 1996b: 281).

resulta evidente en *La muerte de la madre de Charlot*. No obstante, esta asepsia sentimental de Buster Keaton debería ser puesta en relación, en futuros trabajos, con el Pierrot más imperturbable –derivado directamente de la pantomima inglesa– de finales del XIX.

³⁷ Aunque, como hemos apuntado, García Lorca volverá más tarde a la figura de Charlot, esta primera atención a Keaton radica en su condición, frente al primero, de cómico surrealista. Como muy atinadamente ha mostrado Molina Barea, «Keaton se mueve en el subterfugio onírico; su realidad está bañada de un aura subconsciente, casi sonámbula, como la que habita en los poema lorquianos... Buster no es por tanto un marginado de la sociedad, como el vagabundo Charlot, sino que es un marginado de la realidad; alguien que solo entabla contacto con el entorno, personas y objetos al desplegar un sistema puramente surrealista. Con su cine, con su 'poesía pura', Keaton hace posible el poder del sueño en estado vigil; en definitiva, lo que los surrealistas pretendían. Digámoslo claro: Buster Keaton era un poeta surrealista» (2013: 35).

El gallo vuelve a colarse de rondón en otro de los textos más emblemáticos para el entendimiento del deseo frustrado y el homoerotismo en la obra de Lorca: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Ambrosi/Profeti, 1979). La voz de Belisa irrumpe en escena, antes de su aparición física, a través de unos versos que, en una primera lectura, apelan a la hombría de Perlimplín y al tópico invertido del *colligo, virgo, rosae*:

Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor.
¡Gallo, que se va la noche!
¡Que no se vaya, no! (1996a: 255)³⁸

El Gallo es el ave que saluda el nacimiento del sol y, por ello, Belisa llama al encuentro con su particular astro, obviamente sustituto metafórico de su propio sexo. Sin embargo, que la primera implicación sexual que se predica de Perlimplín en la obra –como se sabe, apartado de cualquier contacto con mujer hasta ese momento– se emparente con el gallo ofrece una primera pista sobre la incapacidad de materializar el deseo en clave heterosexual.

Cabe inferir que Lorca estaba informado de las connotaciones homoeróticas que el gallo tenía desde la mitología griega, encarnadas, de forma particular, en el personaje de Alectrión (gallo en griego), efebo favorito de Ares. Además, Ganimedes, figura emblemática del amor entre hombres, aparece asociado al gallo en una cratera ateniense conservada en el Museo del Louvre de París (525-475 a.C) y en un oinochoe (jarra de vino) de figuras rojas ateniense del Museo Metropolitano de Nueva York (500-400 a.C.)³⁹. El gallo joven era un regalo frecuente en los cortejos homosexua-

³⁸ En adelante, citamos siempre por la edición de Margarita Ucelay para la editorial Cátedra (1998).

³⁹ Jerez-Farrán añade *Erastes ofreciendo un gallo a un joven* (Ashmolean Museum of Oxford) y *Zeus reteniendo a Ganimedes* (Museo Arqueológico de Ferrara) (1997: 635-636).

les de la Atenas Clásica, de manera que no es difícil verlo representado en brazos del receptor de dicho presente, esto es, el «elemento pasivo de una escena de copulación homosexual» (Dover, 1978: 6).

El gallo aparece, además, en la faceta gráfica de Lorca; así en el dibujo homónimo contenido en carta enviada a Jorge Guillén, desde Granada, a mediados de febrero de 1927, con motivo de la puesta en marcha de la revista *gallo*, ilustrada por Dalí, y en la que «Falla publica un artículo magnífico» (García Lorca, 1997b: 436). Si tenemos en cuenta las explicaciones previas, no parece descabellada la hipótesis de entender dicho título en clave de reivindicación homoerótica. A ello coadyuva el hecho de que esta misma carta vaya presidida por un corazón atravesado por una flecha, motivo –como se verá a continuación– vinculado con San Sebastián, otra de las máscaras en las que Dalí y Lorca cifraron su insondable relación. Otro dibujo es *Payaso de rostro desdoblado*, 1928 (249, nº 346), en una hoja con el membrete de la revista *gallo*⁴⁰ presidiendo una imagen del *clown*, claramente homoerótica, dedicada al destinatario de la carta, Enrique Durán. Al lado del dibujo es el propio Lorca quien añade: «No cabe duda que este dibujo es enternecedor. Está al borde la cursilería, está al borde de las lágrimas» (1997b: 591).

En este prolijo haz de relaciones debe tenerse en cuenta *Le coq et l'Arlequin* (1918), de Jean Cocteau, máxime cuando el poeta y dramaturgo francés coloca en el propio título de este conjunto de aforismos sobre la música (y el arte) el símbolo del que venimos hablando junto a una de las máscaras mayores de la *commedia dell'arte*. La homosexualidad declarada de Cocteau y la influencia que ejerció sobre Lorca constituyen ingredientes suficientes para explorar esta vía. Sin embargo, y continuando con la línea de interpretación, Cocteau enfrenta desde el inicio de su obra dos fuerzas irreconciliables, a saber, el gallo (homoerotismo) y Arlequín (heterosexualidad), que podemos hacer extensible al nuevo arte (gallo) –Satie⁴¹– frente a arte caduco (Arlequín)

⁴⁰ El primer número de la revista está fechado en febrero de 1928, pero realmente se distribuyó a partir del 9 de marzo. El diseño del dibujo del logotipo era de Dalí y el nombre de la revista en caligrafía de Lorca.

⁴¹ Compositor emparentado con Lorca –como se verá después– en la obra pictórica daliniana.

–Wagner–; desde este punto de vista cabe explicar las palabras con que Cocteau finaliza la dedicatoria que dirige a Georges Auric como preliminar de su texto: «Vive le Coq! À bas l'Arlequin!» (1978: 42).

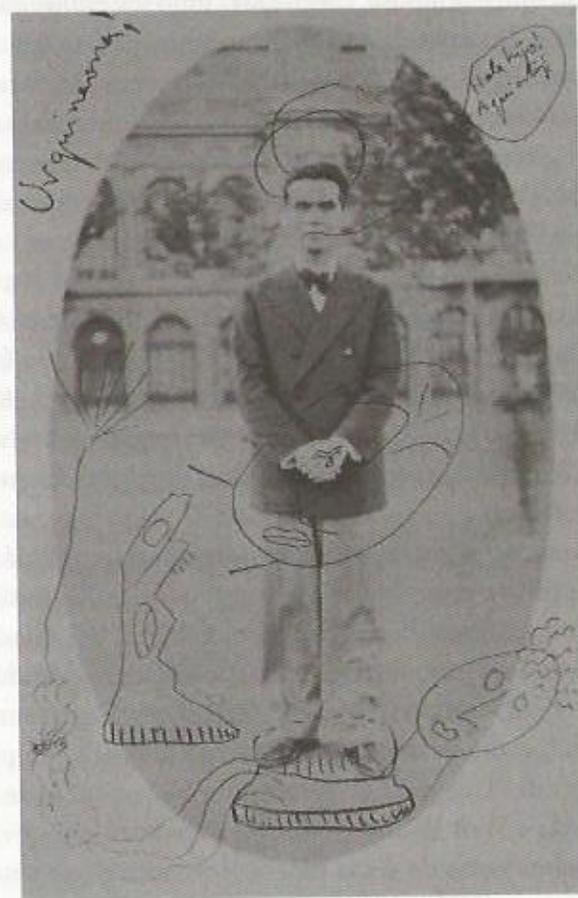
El paseo de Buster Keaton es concebido como una amalgama de símbolos que, parapetados tras la inocencia del caricato americano, componen una «alegoría del amor homosexual sublimado». Al «gallo» hay que sumar la bicicleta de la que se sirve Keaton para dar su paseo por Filadelfia⁴². Carlos Jerez-Farrán ha demostrado magistralmente cómo montar en bicicleta se asociaba, a principios del siglo XX, con la práctica onanista y, por extensión, al narcisismo rayano con la homosexualidad, a partir de las teorías del sexólogo inglés Havelok Ellis (*Studies in the Psychology of Sex*). Se trata de una relación después explorada pictóricamente por el propio Dalí en *Ciclista con barra de pan en la cabeza* (1932) (1997: 643)⁴³, si bien ya había sido plasmada por el propio Dalí y Luis Buñuel en *Le chien andalou* (1929). El filme, interpretado por un Lorca satirizado por sus antaño amigos, incluye una escena en la que un hombre andrógino, vestido con un traje y corbata sobre los cuales se superpone el atuendo de una monja, pasea en bicicleta. Al llegar a su destino –la casa de su novia– cae estrepitosamente de ella, quizás en una alusión malévol a la incapacidad lorquiana para enfrentarse al sexo femenino.

Así pues, el diálogo que nos ocupa cabe interpretarse como un camino frustrado –«un té frío», como se apunta en una de las acotaciones del diálogo [«Los habitantes de esta urbe [...] no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra de té frío», OC, II, 1997a: 182]–, en cuyo desarrollo Buster se topa con un obstáculo mayor, la Americana, para evidenciar el deseo oculto que le atenaza, prefigurado previamente en la propia bicicleta, que «se le escapa [y] corre detrás de dos grandes mariposas grises» (182). La referida fémina cumple, en este sentido, función idéntica a

⁴² Son muchas las películas en las que Buster Keaton recurre a la bicicleta como motor narrativo, tal y como ha explicado Amparo Martínez Herranz (2009); así en *Our Hospitality* (1923), en la que la bicicleta elegida parece «ridículamente tierna y juvenil» (Molina Barea, 2013: 45); *The Rough House* (1917) y *His Wedding Night* (1917).

⁴³ Véase también, aunque posterior en el tiempo, el cuadro *Coloquio sentimental* (1944).

Elena (*El público*), la Novia (*Así que pasen cinco años*) y Belisa (*Amor de don Perlimplín...*), al fin posibilidades fracasadas de consumación de la norma heterosexual autoimpuesta.



Fotografía sobredibujada de Federico García Lorca, Barcelona, 1927.

La Americana representa un deseo desinhibido, que se expone sin tapujos y que, en su intensidad arrebatada, hiere la fragilidad de Keaton, a quien formula dos preguntas directas: «¿Tiene usted una espada adornada con hoja de mirto?» y «¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?» (183). Como ha sugerido Jerez-Farrán, el mirto se relaciona, por la forma de su flor, con el órgano sexual femenino, de ahí que se convierta en «símbolo del escarnio público del que será

víctima el ingenuo Keaton», por la condición frágil de su «espada». Considerando oportuna la exégesis del crítico, creo que se enriquece si recurrimos, de nuevo, a la mitología griega: me refiero a Aristogitón y su joven amante Harmodio, conocidos como los *tiranicidas*, luego de haber matado a Hiparco de Atenas. Ambos ocupan un lugar en la Isla de los Bienaventurados, al lado de Aquiles, y son considerados como mártires de la libertad. En el poema que el ateniense Calistrato compone en su honor se apela a la espada de mirtos con que consumaron el acto de justicia: «Yo llevaré mi espada / de mirto coronada, / como Aristogitón y Harmodio hicieron / cuando al fiero tirano / mataron y en Atenas / la igualdad de la ley establecieron» (AAVV, 1898: 330). Si tenemos en cuenta esta última relación, la pregunta de la Americana no solo apela a la masculinidad heterotópica –espada con fuerza para saciarla– sino también, y en sentido inverso, a la valentía de Keaton por romper las barreras que se impone, pues su «espada», como la de los amantes griegos, podría romper las ataduras normativas que la hacen inoperante y feble.

Respecto de la segunda cuestión formulada, «¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?», suscribimos por entero la lectura de Jerez-Farrán, esto es, la piedra como metáfora del miembro viril, siendo la piedra «la forma que el prepucio adquiere cuando se retrae y descubre el bálano», y refiriéndose el adjetivo «envenenada» al fluido seminal, como prueba la recurrencia a la condición ponzoñosa que se predica de él, en relación directa con los «maricas de las ciudades» en la *Oda a Walt Whitman*: «contra vosotros, siempre, que dais a los muchachos gotas de sucia muerte con amargo veneno» (*apud* Jerez-Farrán, 1997: 647).

Keaton es, en consecuencia, una máscara más del propio García Lorca, frustrado por un deseo que no puede desarrollar en plena libertad y que se esconde, una vez tras otra, tras personajes que reivindican su derecho a ser otra manera. «Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera», clama Keaton, recurriendo a un animal símbolo del hermafroditismo, pues que conjuga, en sí, la fuerza del hombre y la postura femenina.

Pero volvamos al principio y planteémonos, de nuevo, la condición *desveladora* de *El paseo de Buster Keaton* respecto de la relación entre Dalí

y Lorca. El poeta está enamorado del pintor y busca, de forma denotada, un mecanismo de expresión cifrada que revele sus sentimientos. El paseo en bicicleta (masturbación) resulta, a todas luces, insuficiente, y de nada sirve, después del verano en Cadaqués, sublimar el deseo o intentar acallararlo en brazos falsarios (Americana), ni siquiera confundir el amor bajo formas postizas, tales la señorita Eleonora, por mucho que tenga «cabeza de ruiseñor». Ya es sabido que esta ave cantora representa el amor en el universo lorquiano, pero, como pronto refrenda la penúltima acotación, «*En América, no hay ruiseñores*» (OC, II, 1997a: 184), no es posible consumir el sentimiento si el ser sobre el que se proyecta es el equivocado. Cabría preguntarse si Lorca –como Aristogitón– se siente depositario de una «espada» suficientemente poderosa como para enfrentar la norma que se le impone y conseguir, en consecuencia, vivir con Dalí –Harmodio– una relación libre. No me parece irrelevante que escoja para dicho propósito un mito del celuloide –Buster Keaton–, tratando así de *imponerse literariamente* sobre Luis Buñuel, para quien la homosexualidad de Lorca era ya un problema evidente y un peligro que se cernía sobre la querencia del aragonés hacia Dalí (Gibson, 2013). *diálogo cifrado entre Lorca y*

De la condición de *diálogo* cifrado que *El paseo...* tiene entre Dalí y Lorca nos habla la forma en que el poeta termina uno de los manuscritos con intención de mandárselo al pintor catalán:

Adiós Dalilaitita

Dalimita

Dalipiruta

Dametira

Demeter

Dalí (*apud* Gibson, 2004: 139-140).

Más allá del juego de palabras a partir del apellido del pintor, hemos de detenernos en la asimilación consciente que Lorca realiza entre Dalí y Deméter, como se sabe diosa del matrimonio y de la tierra fecundada. Esta sucinta descripción de las atribuciones de la divinidad bastaría, por sí sola, para trazar un hilo de conexión con las pretensiones sentimentales de Lorca, obsesionado a estas alturas con verse correspondido en

su querencia de amor. Pero conviene recordar también que Deméter, fecundada por Poseidón, fue madre de Perséfone, quien, a su vez, y tras ser secuestrada por Hades, se convirtió en reina del inframundo. Engañada por Hades, Perséfone comió seis semillas de granada, lo que, sin saberlo, le obligaba a permanecer seis meses al año junto a él. Deméter, por tanto, padecía no ver a su hija durante la mitad de cada año. Dalí, convertido por Lorca en Deméter, gustaba de llamar al poeta «hijito». Si asumimos por buena la referencia mitológica, Lorca quedaría convertido así en Perséfone. Tras la separación de un verano completo en Cadaqués, Lorca (Perséfone) mandaba a su amigo el manuscrito cifrado de *El paseo...*, condenado, como la hija de Deméter (Dalí), a pasar el invierno apartado y solo.

Con todo, lo que más interesa a nuestro propósito es hacer notar cómo los cómicos del celuloide americano se convierten para Lorca en una máscara literaria más; en la evolución, si se quiere, del Pierrot clásico (Peral Vega, 2008). Como queda explicado en la «Introducción», Charlot –icono mayor del cinematógrafo mudo– cabe considerarse, incluso nominalmente, como el resultado natural del desarrollo masivo de la pantomima del siglo XIX y su predilección absoluta por Pierrot. Tanto es así que el propio Lorca dedicó al personaje el poema en prosa *La muerte de la madre de Charlot* –situado cronológicamente entre *El paseo...* y *Viaje a la luna*–, que comienza, curiosamente, con un elemento común respecto de *El paseo...*: «Reconozcamos que California es una bellísima ciudad. Hay demasiadas bicicletas, es cierto...» (OC, II, 1997a: 748). El cómico británico es presentado con atributos coincidentes con los de Buster Keaton y, obviamente, con los de Pierrot. Así, el narrador diferencia entre los hombres, seres insensibles que «se ríen» indiscriminadamente, y Charlot –y con él todos los soñadores que persiguen un ideal–: «Todos los hombres se ríen de los peces de colores y Charlot se llora de los peces de colores [...]». La imagen que se ofrece de Charlot podría conectarse con uno de los dibujos de la serie lorquiana. Me refiero a *El paje de la pecera*, fechado en 1926. Aunque no tengamos datos suficientes para determinar una fecha exacta para la redacción de *La muerte de la madre de Charlot*, si podemos afirmar que se trata de un dibujo de la misma época. Así como el payaso contempla, distanciado y con la boca tapada por la gola, el pez que nada en la pecera, en una representación

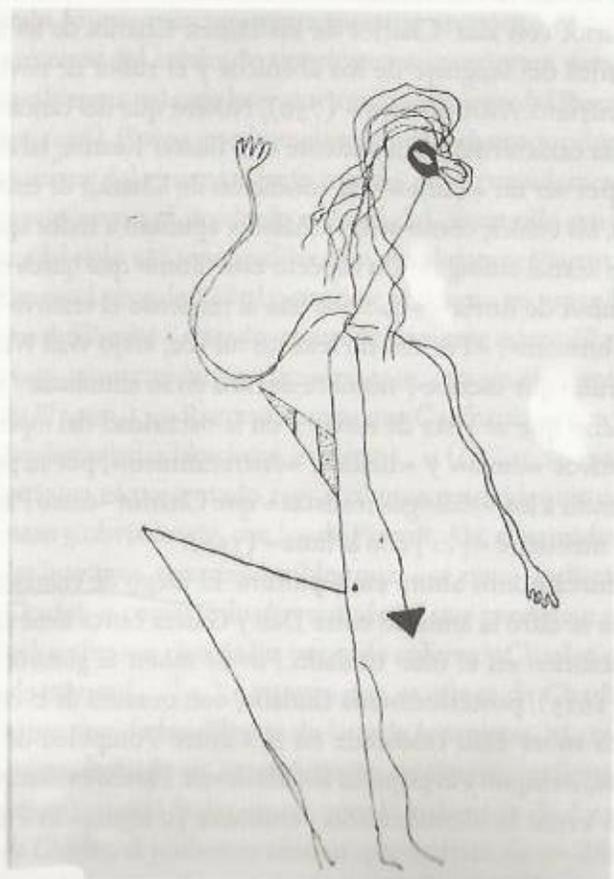
del deseo encerrado que no puede expresarse con libertad, así Charlot interioriza el destino de los peces de colores, pues que sentido idéntico adquieren en este poema en prosa.

«El llanto ha sido siempre una consecuencia. Charlot hace del llanto causa» (749) dice a continuación el texto, porque, en efecto, Charlot, como Pierrot y los payasos melancólicos que sirven de máscara a Lorca, son portadores de la tristeza encarnada y recipientes de un «llanto sin norma», expresión enigmática que puede conectarse, una vez más, con el interpretado por los negros de «El rey del Harlem» (*Poeta en Nueva York*) y, en sentido extenso, por todos aquellos que caminan por terrenos marginales. La enumeración adjetiva que sigue al desmayo de Charlot al saber la noticia del fallecimiento de su madre merece rescatarse íntegra: «Charlot con alas. Charlot de los cisnes. Charlot de los lirios del valle. Charlot del lenguaje de los abanicos y el rubor de novia. Cursi. Bello. Femenino. Astronómico» (750). Nótese que del caricato se predica alguna característica coincidente con Buster Keaton; tal el caso de su deseo por ser un «cisne» y la condición de Charlot de emblema de estas aves, las cuales, como se ha señalado, apuntan a todos aquellos de condición sexual ambigua. Un aspecto este último que queda ratificado por el «rubor de novia» –que nos trae al recuerdo el verso de la «Oda a Walt Whitman»: «Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman, / contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada, / ni contra el muchacho que se vista de novia / en la oscuridad del ropero...»⁴⁴– y los adjetivos «cursi» y «bello». «Astronómico», por su parte, más parece remitir a los «diálogos realistas» que Charlot –como Pierrot, una vez más– mantiene «[...] con la luna» (751).

Introduzcámonos ahora en la pintura. El juego de enmascaramientos en que se cifró la amistad entre Dalí y García Lorca tiene un primer reflejo pictórico en el óleo titulado *Pierrot tocant la guitarra* (*Pintura cubista*) (1925), posteriormente titulado, con ocasión de la exposición antológica sobre Dalí celebrada en el Centre Pompidou de París en 1979-1980, *Arlequín y la pequeña botella de ron*. Parece evidente que Dalí pretendió evitar la identificación –entonces ya lejana– de Pierrot con

⁴⁴ En adelante citamos siempre por la edición de María Clementa Millán para la editorial Cátedra (1990).

Lorca y, en consecuencia, pervertir, a los ojos de los espectadores, el destinatario natural del cuadro. En la repartición de papeles el bufón blanco es asumido por Lorca, claramente representado en el cuadro portando el sombrero de pluma que tanto gustaba de usar por aquella época. Hay pistas espigadas en este cuadro que luego se retoman en *Así que pasen cinco años*, tal el caso de la dualidad Pierrot / Arlequín, pero, sobre todo, el as de corazones que reposa en la parte inferior derecha del lienzo. Recordemos que ese «as de corazones» es zaherido por una flecha al final del drama surrealista, lo que, simbólicamente, indica el término de una pasión en la que el único damnificado es el Joven-Pierrot (*Así que pasen cinco años*), al fin dos figuras especulares del propio poeta.



Arlequín veneciano, Granada, 1927.

Dalí coloca un autorretrato de perfil entre el Pierrot que ocupa el primer plano del cuadro y la sombra que se dibuja sobre una de las paredes, la cual resulta de la suma de los dos rostros primarios, a saber, Lorca (Pierrot) y Dalí (Arlequín). Los dos personajes asumieron, desde el principio de su diálogo creativo, esta repartición de máscaras. Es de suponer, en consecuencia, que ambos eran conscientes de las implicaciones homosexuales que se cernían sobre la primera –ya expuestas, de forma incipiente, en el ya comentado relato en prosa *Pierrot*, que Lorca firma en 1918–, de acuerdo a una tradición establecida por Paul Verlaine, frente a las heterosexuales adosadas al personaje de Arlequín, atávico burlador y triunfante siempre en amores en la disputa por la díscola Colombina⁴⁶.

Sin embargo, *Pierrot tocant la guitarra* nace en un periodo de fascinación recíproca en el que Dalí está aún lejos de medir las fuerzas en su entrega al poeta. La evidencia resultante, desde el punto de vista del lienzo, es una sombra integradora de ambos, en lo que constituye primera manifestación de un recurso después ampliamente explorado. Creo, no obstante, que no se ha insistido suficientemente en la estructura bifronte de la pintura incluso en lo que respecta a la figura central que lo ocupa, esto es, la figura de Pierrot (Lorca) y la silueta de perfil (Arlequín/Dalí), que distan mucho de estar diferenciadas de forma nítida. En primer lugar, y asumiendo como punto de partida la coloración blanca del bufón lastimero que se representa, porque Dalí focaliza cromáticamente la atención en dos puntos diversos, ambos marcados por una coloración en tonos naranja de diversa intensidad: la guitarra, emparentada con la afición musical del granadino, y la pipa, utensilio de uso cotidiano para Dalí. Además, no se trata de un Pierrot

⁴⁶ El dibujo de Lorca *Arlequín veneciano*, fechado en Granada en 1927 (Hernández, 1990: 194), constituye un buen punto de referencia gráfica para explicar las connotaciones heterosexuales de la máscara. El torso de la figura está claramente dividido en dos partes muy distintas. La derecha –según la perspectiva del espectador– está ocupada por una enorme flecha que, obviamente, remite al falo; la izquierda, sin embargo, adopta una forma muy cara al imaginario daliniano. Se trata de los «aparatos triangulares» que –como bien apunta Gibson al referirse a otros cuadros– «quizás aludan a la sexualidad femenina que tanto pavor inspiraba en los dos amigos» (2004: 185). Unión, pues, de lo masculino y lo femenino.

desde cuyo rostro surge un autorretrato (Arlequín) en penumbra, sino, antes al contrario, una figura integral que une a los dos personajes. Si la pipa corresponde a Dalí (Arlequín) y la guitarra a Lorca (Pierrot), la pierna izquierda –siempre desde la perspectiva del espectador– se tiñe de blanco y, por ello, pertenece a Pierrot. La derecha, por su parte, adquiere la misma tonalidad umbrosa que el autorretrato de Arlequín y, en consecuencia, se adscribe a su figura, en un procedimiento que se repite de manera idéntica en el torso, también teñido de dos tonalidades muy diferenciadas. Incluso podríamos ampliar el recurso a los objetos inertes que completan el cuadro: en la parte inferior izquierda encontramos una especie de cubo con dos siluetas escavadas en su parte central, correspondientes a una botella de ron y una copa, porque el licor necesita un recipiente sobre el que verterse. En la parte inferior derecha reposa el ya citado as de corazones de la baraja francesa, detrás del cual se esconde parcialmente otra carta, de la que solo se adivinan dos puntos –quizás el dos del mismo palo–. Un corazón, por tanto, que se entiende en plural. Pero incluso en el horizonte marino que se abre a través de la ventana: cielo y mar claramente diferenciados, dos nubes que se superponen una sobre la otra, y un barco bicolor con las velas en blanco y la quilla en negro. Dalí / Lorca, Arlequín / Pierrot, Botella de ron / copa, As de corazones escindido en dos..., en una multiplicación de dualidades que nos habla de una creciente necesidad recíproca, expresada inicialmente a partir de las máscaras de la *commedia*, que no tardaría en descomponerse, al menos de forma parcial.

Pese a los intentos de García Lorca por conquistar sentimental y sexualmente al pintor catalán, todo apunta a que Dalí se resistió de forma denodada, y no precisamente por no compartir una atracción que, en múltiples ocasiones, podría calificarse como obsesión, sino, más bien al contrario, por su complicada relación con el sexo, sea en clave heterosexual sea desde una perspectiva estrictamente homoerótica.

Muy sugerente en este sentido –y con una carga de explicitud que se echa en falta en la mayor parte de los estudios lorquianos– es la interpretación esgrimida por el hispanista Ian Gibson en el ya citado *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Si en los años 24 y 25, como hemos visto, la relación entre el poeta y el pintor se resuelve en su identificación con Arlequín y Pierrot, respectivamente (Santos Torroella, 2005:

250), muy pronto es sustituida por la querencia de ambos hacia San Sebastián (Visa, 2005). Atinadamente afirma Gibson que «no cabe duda de que Lorca y Dalí están al tanto de la larga tradición artística que, desde el Renacimiento hasta nuestros días, ha elevado a San Sebastián a la categoría de protector oficioso de homosexuales (y de sadomasoquistas)» (2004: 168)⁴⁶. Ambos descubren su fascinación por el santo tras una visita al Museo del Prado y la contemplación allí del *San Sebastián* de Mantegna. A su vez, su relación con la imaginería homosexual les es sugerida a través de un artículo de Alberto Savinio, hermano de Giorgio de Chirico, uno y otro referentes pictóricos del catalán. Algunos de sus juicios debieron de resultar reveladores para una amistad íntima que se parapetaba detrás de un copioso haz de máscaras y que no se atrevía a definirse nominalmente: «Los invertidos sienten una predilección especial por este santo, en el que se reúnen algunas de las cualidades que mencionan la fantasía de su eros corporal: la juventud, el cuerpo efébrico, los signos de martirio» (Savinio, 1983: 369). Insiste después Savinio en la relación entre las flechas que hienden el cuerpo del santo y el falo: «La razón de la predilección que sienten los invertidos por san Sebastián hay que buscarla en la analogía entre ciertos detalles sexuales y las flechas que laceran el cuerpo desnudo del joven familiar de Diocleciano» (369).

Sin embargo, la atracción conjunta del principio pronto adquiere connotaciones muy diversas para uno y otro. Si Lorca ve en San Sebastián un paso más en su acercamiento al pintor, Dalí se escuda en él para pergeñar su propia estética, bautizada como «Santa Objetividad, que ahora se llama con el nombre de San Sebastián» [carta dirigida por Dalí a Lorca, fechada en Cadaqués a comienzos de verano de 1926] (Fernández / Santos Torroella, 2013: 78)⁴⁷. Dalí se esconde detrás del frío

⁴⁶ Sigue resultando clave, en este sentido, el ya clásico estudio de Cécile Beurdeley, *L'amour bleu* (1978).

⁴⁷ Como bien indica Ian Gibson, Dalí insiste en una carta posterior [fechada en septiembre de 1926 en Cadaqués] en lo inmaculado de las posaderas del santo –«¿No habías pensado en lo *sin herir* del culo de San Sebastián?» (Fernández / Santos Torroella, 2013: 85)–, que Gibson, creo que atinadamente, interpreta como «alusión guasona [...] a los frustrados intentos del poeta, al todavía 'sin herir' del culo del pintor» (2004: 169).

objetivismo para evitar enfrentarse a sus propias pulsiones. O dicho de otra forma: sustituye las pasiones por la reflexión puramente estética. Bien podría considerarse esta carta una respuesta, más o menos críptica, a la *Oda a Salvador Dalí* que García Lorca le dedicó, y que había aparecido apenas unos meses antes entre las páginas de *Revista de Occidente* [abril de 1926]. En ella el poeta granadino invita a su amigo a abandonar «el miedo a la emoción que te espera en la calle» (OC, I, 1996b: 460), o, si se quiere, a franquear las puertas que de continuo se niega, aquellas que Lorca tan solo ha podido entrever «en las horas oscuras y doradas» (460) de complicidad y de ensueño. Dos pares de versos, empero, marcan esta mano tendida de Lorca a rebasar la amistad cómplice y adentrarse, juntos, en un erotismo compartido. El primero dice como sigue: «No alabo tu imperfecto pincel adolescente, / pero canto la firme dirección de tus flechas». Descubierta San Sebastián no creo muy difícil inferir que García Lorca se presenta ante su amigo como el santo dispuesto a recibir el placentero martirio por él proferido. Algo que no se le debió de ocultar al propio Dalí cuando leyera la *Oda*, toda vez que, con fina ironía, y transcurrido apenas un año, en carta dirigida a Lorca desde Figueras [marzo de 1927], emparenta la figura del amigo ausente con la del Santo: «Deseo, ¡mon cheri! Una muy larga carta tuya ... En mi san Sebastián te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tú ... ¡A ver si resulta que san Sebastián eres tú! ... » (Fernández / Santos Torroella, 2013: 92).

Pero vayamos con el segundo par de versos anunciado: «Canto tu corazón astronómico y tierno, / de baraja francesa y sin ninguna herida». Lorca agita poéticamente al frío Dalí, quien, a pesar de albergar cierta ternura, reviste su corazón de una gélida pátina «astronómica» para evitar las «herida[s]». La imagen, una vez más compleja, se aclara de forma evidente si establecemos una relación directa con la resolución de *Así que pasen cinco años*, el drama surrealista que Lorca termina en 1931. Admitamos por el momento –y a falta de una explicación más detallada que realizaremos en el capítulo 7– que el Joven protagonista –desdoblado en el acto tercero en Payaso (Pierrot)– es una proyección escénica del propio poeta. Tras negarse una sexualidad intuida pero nunca verbalizada, y tras dilatar su encuentro con dos mujeres (Novia y Mecnógrafa), muere atravesado por una flecha

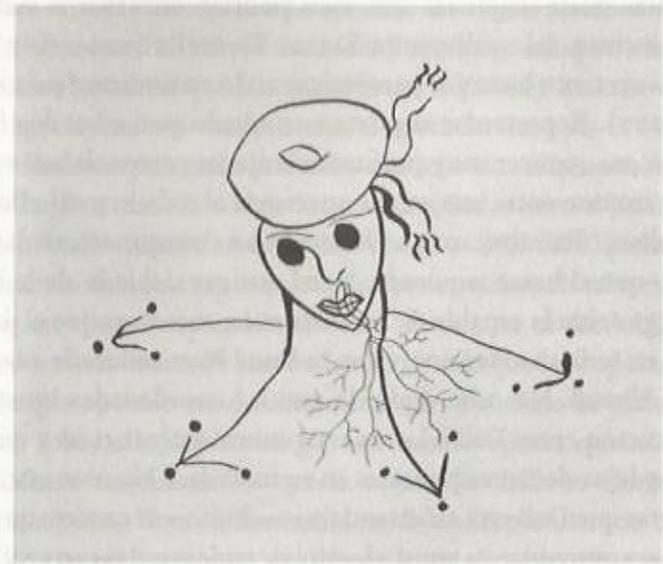
que, de forma simbólica, no recibe directamente en su corazón sino que, lanzada por el Jugador, se clava en un enorme as de corazones de la baraja francesa que cuelga de su librería. El Joven-Pierrot-Lorca, decidido a enfrentarse a su verdad más íntima, recibe justo castigo por haber dilatado el encuentro con ella y haber dilapidado sus días entre los libros muertos que llenan los anaqueles de su biblioteca. Así las cosas, García Lorca en su *Oda* prefigura esta imagen de cuño surrealista precisamente para remover la conciencia de Dalí y ofrecerle una enseñanza de la que dependía, también, su estabilidad emocional: más vale corazón [«de baraja francesa»] herido y hasta muerto, que vivo en la frialdad de no atreverse a sentir. El abanico de intertextualidades puede abrirse, incluso, hasta *Poeta en Nueva York* y, de forma más concreta, a «Norma y paraíso de los negros», poema de exaltación del hedonismo y la fuerza vital de los habitantes de Harlem que son proclamados por Lorca precisamente a través de una metáfora que tiene a San Sebastián como punto de partida: «Odan la flecha sin cuerpo» (123).

Con todo, creo que la expresión más viva de las implicaciones de San Sebastián en la relación pintor y poeta se encuentra en *Composición con tres figuras (Academia neocubista)* (1926), definida por Santos Torroella como «la de mayor envergadura de las realizadas por Dalí en su primera época» (2005: 282). Si bien la exégesis técnica resulta intachable, no creo –con toda la humildad– que el referido crítico haya penetrado de forma total en el sentido emblemático que este óleo tiene en la reconstrucción de una amistad turbulenta. Así, disiento en que el San Sebastián efebo que ocupa el lugar central del cuadro pueda ser considerado como «un autorretrato de quien –[y] las cartas que escribió entonces a Lorca son harto explícitas– se sentía en cierto modo triunfante de los dardos pasionales que da a entender podía haber recibido ya» (2005: 184). En primer lugar, porque, en la línea de interpretación de Ian Gibson, estimo que San Sebastián es la representación simbólica del poeta, y no del pintor. Y ello a partir de dos detalles de enorme elocuencia: de un lado, el instrumento que el santo porta en su mano, que Torroella entiende como «un bastón o bengala de mando a semejanza del *Doriforo* de Policleto» (184) y que, por el contrario, Gibson coliga con la «rústica flauta de *Pierrot tocant la guitarra*, ejecutado por Dalí el año antes», una figura, la del *clown*, interpretada uní-

vocamente como un retrato del propio Lorca. De otro lado –y seguimos con Gibson– a la derecha de San Sebastián Dalí introduce lo que parece una «clavija de una guitarra» (2004: 171), un nuevo detalle que une *Composición con tres figuras* con el ya citado *Pierrot tocant la guitarra*, pues que el personaje de la *commedia dell'arte* –esto es, Lorca– toca «un instrumento con dos clavijas casi idénticas» (171).

Como puede verse, y si continuamos por esta línea de razonamiento, San Sebastián es definitivamente una proyección de Lorca. Aunque los detalles apuntados por Gibson resultarían, por sí mismos, suficientes, a ellos habría que sumar la vena que Dalí dibuja en la parte posterior del antebrazo de San Sebastián, un signo de identificación para García Lorca que reproduce por extenso en otros lienzos de la serie «lorquiana». Baste como ejemplo *Federico García Lorca en la playa de Ampurias* (1927). Que el poeta asumía como propios –en este juego enigmático sin fin– los rasgos *sebastianianos* queda comprobado en una foto de 1927 en la que García Lorca adopta idéntica postura a la del dibujo señalado y añade con sus propios trazos algunos motivos relacionados con el santo, entre ellos las venas que, en esta ocasión, surcan una de sus manos, o la aureola que rodea su cabeza⁴. Un rasgo más revelador todavía es el *atavío marinero* que Dalí otorga a San Sebastián, evidente tanto en la gorra que corona su cabeza como en el vestido que, con delicadeza femenina, cuelga de su hombro derecho –izquierdo a la vista del espectador–. Es evidente que Dalí conoce la predilección lorquiana por los jóvenes marineros y la obsesiva reproducción de este motivo en los dibujos primerizos del granadino. Piénsese, por ejemplo, en *Marinero con pipa* (1924-1925) y *Marinero de la revista «Litoral»* (1927) o, incluso, en dos muy posteriores: el titulado *Joven y marinero* (Buenos Aires, 1934), con implicaciones claramente homoeróticas, y *Busto de marinero con flechas*, también fechado en la capital argentina (1933). Este último dibujo es especialmente relevante por la vinculación expresa entre la imagen del marinero y el motivo de San Sebastián.

⁴ Presente también en algunas de las representaciones pictóricas que Lorca consagró al santo, tal el caso de *San Sebastián* (1927-1928, Hernández, 1990: 199) y *San Sebastián (Apunté)* (1927, 1990: 199).



Busto de marinero con flechas, Buenos Aires, 1933.

Por todas estas razones, considero que Dalí representa a García Lorca como San Sebastián en toda la dimensión erótica gay que el santo había adquirido a estas alturas del siglo xx (Savinio, 1983). Sin embargo, se trata de una figura intangible, alejada y pura por cuanto estatuaria, de yeso blanco, que ocupa la parte central del óleo. Quiero decir que Dalí observa a Lorca en la distancia –objetivamente– sin atributos sexuales explícitos y con un torso immaculado, no atravesado por flecha ninguna. De él representa un rostro melancólico –de ojos vacíos–, una pose delicada –levemente apoyada sobre la cadera derecha– y un brazo estirado con una rotunda vena –quizás evidencia metonímica del espíritu sanguíneo del poeta, siempre dispuesto a la búsqueda de nuevas experiencias–, en cuya mano empuña una flauta de sentido ambivalente –devoción por la música y, también, símbolo fálico con agujero en la parte superior que mira al horizonte–. Y lo observa, como digo, distanciado, porque Dalí –como Velázquez en el prodigio especular de *Las Meninas*– se encuentra fuera del marco, detrás de la ventana que se insinúa alrededor del santo. De esta forma establece un juego de perspectivas según el cual Lorca se yergue distante, cubierto por las aguas del mar hasta su cintura; custodiándole,

dos figuras cuasi-alegóricas que bien podrían encarnar a Venus –la lujuria, incluso, tal cual apunta Santos Torroella (2005: 287)– y la Virtud, «un tanto hierática pero vulgar en lo ensimismado de su postura» (287). Representar al poeta custodiado por estas dos fuerzas en litigio era conocer muy profundamente su personalidad, siempre a medio camino entre una escasa querencia al trabajo y el hedonismo más vitalista (Stainton, 2011). Nótese –y no creo que sea un dato irrelevante– que el brazo izquierdo, aquel que cae del lado de la lujuria, se repliega sobre la espalda de San Sebastián, mientras que el derecho se abre, en toda su extensión y con la flauta bien amarrada a la mano, hacia la Virtud. No cabe duda de que las coordenadas internas de comunicación entre Dalí y Lorca eran enormemente ricas y que estamos muy lejos de recomponerlas en su totalidad. No obstante, cabría interpretar que Dalí está mostrando a su «hijito» el camino que ha de seguir para perpetuar su amistad, esto es, replegar el juego erótico tan deseado por el de Granada y caminar hacia una colaboración estética desvinculada totalmente de carnalidad.

Esta última línea interpretativa parece refrendarse por el busto que ocupa la mitad exacta del triángulo clásico –de resabios leonardescos– integrado por San Sebastián (Lorca), Venus y Virtud. Se trata de un busto bifronte en el que se coligan «el rostro de [Dalí], más triangular, en el centro, y a su derecha, fundido con él y proyectando su sombra de un negro casi lúgubre, abajo, el más cuadrado y peor definido de Lorca» (Santos Torroella, 2005: 285), procedimiento que repetirá en múltiples ocasiones posteriores. ¿Pretendía Dalí ilustrar la unión platónica (*El banquette*) de dos mitades armónicas? Entre la mirada de Dalí –fuera del lienzo– y la del Lorca metamorfoseado (San Sebastián) se halla la fusión de ambos, siempre desde las coordenadas restrictivas impuestas por el pintor. Sobre la arena de la playa reposa una nueva duplicación metonímica de ambas identidades, enlazadas entre sí, bajo la forma de una corbata (Dalí)⁴⁹ y un pez (Lorca) –no olvidemos que el pintor gustaba de llamar «lenguado» a Lorca y que en la ilustración del Santo con que Dalí acompaña su prosa *San Sebastián* cuando fue

⁴⁹ Apunta Santos Torroella que es «la misma corbata rayada que lleva Buñuel en *Un chien andalou*» (2005: 285).

publicada en 1927 se representa un torso desnudo, asaeteado por flechas que van directamente al corazón, y con lenguado por cabeza; si a ello unimos las venas que surcan su brazo izquierdo, no cabe duda de que el representado es, una vez más, el poeta de Granada–.

Conclusiones parecidas podemos alcanzar si analizamos otros cuadros de la denominada «serie lorquiana». Me refiero a *Taula devant el mar*, posteriormente titulado *Homenaje a Erik Satie* (1926). Nos encontramos de nuevo ante un cuadro con mensaje cifrado entre Dalí y Lorca, en el que reaparecen asuntos tales como el desdoblamiento de los rostros en forma de bustos, la tela plisada que los soporta –idéntica a la que aparece en *Academia cubista*– e incluso la guitarra que descansa sobre ella. Sin embargo, este cuadro aporta ciertos matices directamente emparentados con la *commedia dell'arte*. Como atinadamente advierte Santos Torroella, no debe sorprendernos que Dalí utilice a Satie como motivo del lienzo, pues el compositor y pianista francés «venía a ser un tema lorquiano», no solo por el apego del granadino a la música sino también por la condición homosexual de ambos. En este sentido, cabría entender a Satie como una máscara más entre las elegidas por Dalí para representar a su caro amigo. De hecho, el busto representando supone la escisión del rostro atormentado del pintor y el del propio Satie en la parte más sombría. Este busto bifronte genera, a su vez, una sombra que, sin ninguna duda, corresponde a García Lorca. Nótese, no obstante, que los rostros de Dalí / Satie están tornasolados de, al menos, seis tonalidades diversas, en lo que parece ser una nueva adscripción del pintor a la máscara arlequinésca –como demuestran lienzos posteriores tales como *Autorretrato desdoblado en tres* (1927) y *Arlequín* (1927)–; frente a ella, la sombra de Lorca adquiere una gama cromática que evoluciona del blanco al azul –el color de los valores ideales– en su parte superior, mientras que la sección baja (mentón y cuello) se tiñe de negro y ocupa buena parte de la partitura que, en teoría, debería ser interpretada por Satie. Lo más curioso es que la parte derecha de la partitura, aquella que queda cubierta en su mitad por la sombra de Lorca, incluye, además, un enigmático punto, que podríamos interpretar como una luna esquemática. El rostro de Lorca y la luna, ambos en negro, sobre el fondo blanco de la partitura. Colores, ambos, de Pierrot en oposición a la

multiplicidad de los colores (arlequinescos) de los ojos (dalinianos y satianos) que observan estas notas musicales lunáticas. Si llevamos la glosa del cuadro un estadio más allá deducimos el descubrimiento de Dalí: para entender a Lorca es necesario mirarle con ojos melancólicos teñidos de acordes decadentes. No creo casual, en este mismo sentido, que Satie sea el compositor de la deliciosa *Petite musique de clown triste* [«Pequeña música de payaso triste»], compuesta alrededor de 1900⁵⁹.

⁵⁹ La música del compositor francés no era ajena a la Residencia de Estudiantes. Recordemos, por ejemplo, que la primera sesión del cine-club de la Residencia, acaecida el 21 de mayo de 1927, tuvo como plato final la proyección de *Entr'acte* (1924), el filme dadaísta de René Clair que había sido filmado para «los entreactos de un ballet en el Teatro de los Campos Elíseos, realizado a partir de una idea de Francis Picabia, con música de Erik Satie, y en el que participaban como actores varias figuras de la vanguardia francesa, como Man Ray y Marcel Duchamp» (Ribagorda, 2011: 280).

CAPÍTULO 6

PERLIMPLÍN/LORCA/PIERROT: DESEO FRUSTRADO

Ningún texto entre los dramáticos escritos por García Lorca ofrece una riqueza de interpretación como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, cuya primera redacción data de 1926, pero cuyo estreno no se producirá, tras su incautación policial en 1929 durante los ensayos conducentes a su exhibición en madrileña Sala Rex, hasta 1933, dentro de una función de gala celebrada en el Teatro Español de Madrid con *La zapatera prodigiosa* como acompañante (5 de abril). Una versatilidad que no era ajena al propio autor quien, entrevistado en 1935 sobre cuál era su obra más lograda, respondía sin ambages: «[...] si me pregunta usted qué obra mía me gusta más, le diré que es una obra pequeña que por su lirismo verdadero ninguna compañía profesional se atreve a poner y que se llama *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*» (*apud* Martín, 2013: 369).

Se trataba de una pieza considerada menor por buena parte de la crítica lorquiana hasta bien entrados los años noventa, quizás por su supuesta sencillez, *inspirada*, como está, en uno de los tópicos más fértiles de la literatura española desde la Edad Media: el matrimonio desigual entre hombre viejo y mujer joven. Lorca, en efecto, nos presenta a Perlimplín, quien, aconsejado por su criada Marcolfa, decide contraer matrimonio con Belisa, joven y bella muchacha espoleada, a su vez, por su madre, sabedora esta última de las riquezas amasadas por el vejete. El consabido caso de cuernos deviene, contradiciendo una larga tradición, *compleja tragedia*. Perlimplín, consciente de su impotencia para satisfacer a su mujer, inventa a un «joven de capa roja», *alter ego* de su propia

persona, con un doble objetivo: ofrecer una lección de generosidad a la frívola Belisa y sentirse buscado, una vez en su vida, por unos ojos ajenos a sí mismo. En el acto sacrificial que cierra la pieza Perlimplín interpreta su propia muerte a manos del «joven» furtivo, mientras Belisa, aún incapaz de comprender la magnitud de lo acontecido, y mientras sostiene el cuerpo inerte de su marido, pregunta el paradero de «aquel hermoso adolescente al que nunca verás el rostro» (1996a: 188).

A pesar de su aparente simplicidad, esta «aleluya erótica en cuatro cuadros» supone una síntesis de un buen abanico de tradiciones literarias diversas: desde las «aleluyas» infantiles que el poeta granadino conoció durante su infancia, y de las que toma a Perlimplín y a Marcolfa (Ucelay, 1996), hasta el ya referido tópico de los amores contrariados entre vejete y moza, que nos sitúa en los entremeses cervantinos, llenos de sana irreverencia, y en las más contenidas piezas de Moratín –*El sí de las niñas*, *El viejo y la niña*– y, también, en los enrevesados líos de faldas, maquillados, y bien maquillados, de sutil penetración psicológica, de *La Regenta* clariniana.

Sin embargo, como ya he señalado en otro lugar, sobre la plantilla entremesil –porte ridículo de Perlimplín («*viste casaca verde y peluca blanca*»), cornudo primero ignorante, después consentidor y generosamente vengador al término (Peral Vega, 2001b)– Lorca talla un retal trágico, permitiendo que un espectador pasivo, acostumbrado al «teatro» de lo previsible «donde los hombres van a dormirse y las hembras a abanicarse» –como quería Mosquito en el arranque de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá rosita*– se solace con los juegos eróticos de Belisa y los consejos resabiados de su madre⁵¹, con la sabiduría populachera de Marcolfa y la grotesca inocencia de Perlimplín, tan ajeno, siempre, al calor de las sábanas.

El viraje trágico de la pieza se apoya en la condición polimórfica de su personaje principal, exhibida sin parapetos tras la desaparición de los Duendes al final del cuadro segundo, en su relación con los espacios de la representación –aspecto este que, creo, ha pasado

⁵¹ «Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dineros por ellas. Los dineros dan hermosura ... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres» (1996a: 257).

desapercibido a buena parte de la crítica lorquiana–, en el vía crucis libertador⁵² que interpreta en el último de los cuadros y, sobre todo, en los silencios que, como pesado baldón, arrastra desde su infancia y algunos de cuyos ecos, parlantes para nuestro cometido, pretendemos sacar a la luz.

De la misma forma que estructuralmente *Amor de don Perlimplín...* guarda una apariencia de entremés barroco (Canavaggio, 1983), Perlimplín podría ser emparentado, al menos en su sentido más superficial, con el viejo cornudo, uno de los tipos mayores de dicha forma dramática o, asumiendo la deuda hispánica respecto de la *commedia dell'arte* (Huerta Calvo, 1999), con la máscara de Pantalone. Pero insisto en que se trata de una percepción errada, pues el hilván grueso de la primera costura es tan solo una trampa hábilmente tejida por Lorca para provocar en el espectador la cómoda sensación de lo ya visto. Muy al contrario, y si damos por buena la asimilación temprana del binomio Pierrot/Lorca –remito para ello al capítulo 3–, en tanto la máscara transparenta la desazón del poeta adolescente, no se entenderá como un salto al vacío, dada la dimensión trágica de nuestro personaje, una primera correspondencia, aún inconsistente, entre Pierrot/Perlimplín. Una relación que pronto cobra sentido si nos asomamos al *Epistolario completo* del poeta de Fuente Vaqueros.

La primera referencia a *Amor de don Perlimplín...* –pieza cuya mención, al menos inicialmente siempre va unida a un destinatario único: Melchor Fernández Almagro⁵³– pudiera encontrarse en carta fechada a finales de julio de 1924 en Asquerosa (1997b: 240-243), aunque la hipótesis cobra cuerpo en la que, con idéntico destinatario, envía Lorca desde Granada, a finales de enero de 1926⁵⁴. En ella incluye la escena II

⁵² La dimensión cristológica del personaje ha sido estudiada por Eutimio Martín (1990).

⁵³ De hecho, en su más reciente libro, *El 5º Evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Eutimio Martín apunta la siguiente hipótesis: «Es muy posible, a juicio nuestro, que Lorca haya deseado corresponder al interés por la obra que ha manifestado Fernández Almagro asociándole en cierta medida como colaborador una vez concluida. Y el nombre de Marcolfa vendría a ser un guiño burlón de reconocimiento al amigo que no dejaría de descifrar en MARCOLFA el anagrama de M(elchor) F(ernández) A(lmagro) LORCA: MFA-LORCA» (2013: 374).

⁵⁴ En otras dos ocasiones recurre Federico al motivo de Pierrot en su correspondencia

del cuadro cuarto de lo que se nos antoja una versión bastante depurada del texto. Lo curioso, no obstante, es que el cuerpo de la epístola va flanqueado, en su parte superior, por el dibujo de un Pierrot¹⁵, con el rostro desdoblado. Hacia la mitad de la carta, y justo antes de que Lorca transcriba la escena de *Amor de don Perlimplín...* antes referida, incluye también el dibujo titulado «Payaso con una flor en la mano»¹⁶, una nueva caracterización del bufón blanco, que porta lo que parece ser –con el esquematismo de trazo propio de la pintura lorquiana– una flor de naranjo. No es un dato este último arbitrario, toda vez que ninguna de las recreaciones pierrotianas –tanto vale decir de «payasos» o *clowns*– realizadas por Lorca se acompaña de flor alguna, lo que nos habla de su intención de dotar a este «payaso» de un rasgo diferenciador que, obviamente, establece una conexión con el «jardín de cipreses y naranjos» donde se fragua la tragedia final de Perlimplín. Un vínculo entre pieza teatral y soporte gráfico de la epístola que también se establece respecto del primer dibujo, ya que es condición prioritaria de Perlimplín su desdoblamiento entre viejo cornudo y mozo conquistador («joven de la capa roja»), o lo que es lo mismo, entre realidad reprimida y ensoñación liberadora. Si a partir de este testimonio parece evidente la relación simbiótica entre Pierrot y Perlimplín, la asimilación con el tercer elemento de la ecuación, esto es, el propio poeta, resulta igualmente nítida si acudimos al dibujo que Lorca regala a su amigo Manuel García Viñolas, precisamente un rostro desdoblado de Pierrot (Hernández, 1990: 205), diciéndole expresamente: «Te voy a dar mi autorretrato» (Millán, 1986).

Hablábamos también de la importancia que cobran en la configuración psicológica de Perlimplín su relación con los espacios sucesivos

con Fernández Almagro: en septiembre de 1928, precisamente cuando un Lorca cercano, y hasta diríamos que incómodo por el silencio del crítico y celoso por la atención que brinda a otros intelectuales citados explícitamente –José Manuel Melgarejo, Ernestina de Champourcín y Maruja Mallo–, destaca un tono íntimo de afección no disimulada. Se trata en esta ocasión de *Pierrot y luna* (Hernández, 1990: 250). De nuevo la melancolía del payaso que mira, impaciente, a la luna, o es también la desazón del poeta que espera con la misma desazón la carta de su amigo.

¹⁵ Payaso de rostro desdoblado (Hernández, 1990: 245).

¹⁶ Catalogado como el 331.2. por Hernández (1990: 350).

donde se desarrolla la pieza, a saber: salón, sala-habitación, salón y el único exterior entre ellos: el jardín del sacrificio. Pese a constituir los tres primeros ubicaciones tradicionales del teatro costumbrista, los objetos, su coloración y proporciones otorgan a la escena un ambiente de fabulación atemporal y un cierto aire grotesco que avisa al espectador de la correcta recepción de la obra: «*Casa de DON PERLIMPLÍN. Paredes verdes con las sillas y muebles pintados de negro*» (Cuadro primero, 1996a: 253), «*Sala de DON PERLIMPLÍN. En el centro hay una gran cama con dosel y penachos de plumas. En las paredes hay seis puertas*» (Cuadro segundo: 260), «*Comedor de PERLIMPLÍN. Las perspectivas están equivocadas deliciosamente*» (Cuadro tercero: 274). Como demostraremos más adelante, la liberación psicológica del personaje, profundamente ligada al descubrimiento de su verdad íntima, llega definitivamente en el cuarto cuadro, aquel que se ejecuta en el exterior, en el jardín edénico «de cipreses y naranjos», de la muerte y la vida –si damos sentido a las dos especies arbóreas escogidas–, pues la «garganta rota» y encerrada que impedía al personaje elevar su voz alcanza plena intensidad trágica.

Más allá de esta oposición *interior-exterior*, la estructuración espacial del primer cuadro prefigura, tal y como ha apuntado Balboa Echevarría (1982), la distancia infranqueable que separa a Perlimplín y Belisa. En efecto, al fondo de la «*casa de DON PERLIMPLÍN*» ha de evidenciarse «*un balcón por el que se verá el balcón de Belisa*», o sea, un abismo entre ambos que provocará la muerte a aquel que se atreva a franquearlo. La dimensión simbólica también abraza el cuadro segundo, pues la «*gran cama con dosel y penachos de plumas*» no es más que una proyección de la mirada infantil e inocente de Perlimplín en asuntos sexuales. Su desvalimiento ante el tálamo matrimonial multiplica las proporciones, exagera el ornamento y confiere al conjunto un aspecto rayano a un coche fúnebre. Apoyado en esa misma cama asistirá a la muerte –aún no física, pero sí psicológica– de su falsa identidad. Y también el tercero, puesto que si asumimos el salón de la casa matrimonial como la ubicación antonomásica del teatro burgués, ningún lugar menos indicado para que Perlimplín anime a su mujer a cometer adulterio en los brazos del joven huidizo. Entendemos ahora que García Lorca explicita en acotación que «*las perspectivas est[é]n equivocadas deliciosamente*»,

en una indicación que no solo tiene un valor escenográfico sino también de disposición ideológica del espectador.

Amor de don Perlimplín... es una obra de profundos silencios que, más que acallar, intensifican su sesgo homoerótico. Si bien concebida –y sabemos que casi ultimada en 1926–, lo cierto es que Lorca trabajó sobre ella en Nueva York –«hay una reescritura neoyorquina perdida» (Cordero Sánchez, 2012: 146)–, precisamente cuando su literatura abrió las puertas al deseo oscuro a través de propuestas tan arriesgadas como *El público* y *Poeta en Nueva York*, texto este último que, como veremos, guarda un haz metafórico muy próximo a la pieza que nos ocupa.

El deseo de Perlimplín, inicialmente heterosexual, se cifra a través del ojo de una cerradura: «Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestían de novia» (1996a: 263), con la ulterior metáfora «cristológica» falseada, porque la parte del cuerpo zaherida no es precisamente el costado sino «mi garganta», atravesada por un «hondo corte de lanceta». De capital importancia para la comprensión de los «silencios» del texto son la indicación de cómo conoce Perlimplín el cuerpo de Belisa y el efecto moral, expresado en términos de dolor físico, que ello le produce. En cuanto a lo primero, porque Perlimplín no tiene contacto corporal alguno con la que ya es su mujer, un asunto cuando menos significativo si lo sumamos al diálogo posterior entre ellos:

BELISA.- (*Intrigada.*) Pero, ¿y las otras mujeres?

PERLIMPLÍN.- ¿Qué mujeres?

BELISA.- Las que tú conociste antes.

PERLIMPLÍN.- Pero ¿hay otras mujeres?

BELISA.- ¡Me estás asombrando!

PERLIMPLÍN.- El primer asombrado soy yo (1996a: 263).

Véase que Belisa para Perlimplín es una aparición en términos absolutos –«Pero ¿hay otras mujeres?»–, sin expresión verbal alguna del deseo carnal, pues que el cuerpo de Belisa, apenas atisbado con una puerta de por medio, hace nacer súbitamente el «amor». Es «amor» y no «deseo» o, si se prefiere, contemplación de un ideal estético –como el devoto ante la Virgen– y la consiguiente veneración –«¡Te adoro!»

exclama Perlimplín al final de la escena– en la que los elementos de atracción física están absolutamente neutralizados.

Con todo, la clave interpretativa se encuentra en la «cerradura» que sirve como filtro perceptivo para el descubrimiento de ese ideal, sobre todo por lo que tiene de diálogo intertextual con *La vuelta de Pierrot* (1903) (Peral Vega, 2016), de Adrià Gual, pieza teatral inédita que muy posiblemente García Lorca no conociera, y con el film posterior *Le sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*, 1930), de Jean Cocteau, con quien nuestro poeta sí mantuvo un fértil diálogo intelectual en la distancia. En el texto del dramaturgo catalán Pierrot, de vuelta a su Francia natal y decidido a expiar una tradición que había hecho de él un pelele sin entidad, enfrenta una nueva existencia encauzada por el descubrimiento, a través de Celia, de lo que él considera un amor correspondido. Nótese, todavía en este nivel meramente argumental, la estrecha relación entre el Perlimplín lorquiano y el Pierrot de Gual, personaje y máscara una vez más unidos por un destino común. Sin embargo, guiado por la sospecha de Simplón, Pierrot descubre a través del cerrojo de la habitación de Celia una *ilusión deshumanizada* que le es escamoteada al espectador y que solo llega a él a través de su relato indirecto:

[...] En la pared distingo sombras, sombras grandes, gigantescas, sombras oscilan confusas y allá confuso también un montón de ropas que igualmente oscila y un brazo que busca anhelante una cabeza cuyos cabellos con otros se enredan. ¡Ah! ¡Miseria, miseria! (1903: s.p.)

Como en el caso de *Amor de don Perlimplín...* con la aparición de los Duendes al final del segundo cuadro interrumpiendo la contemplación del goce sexual de Belisa con los «representantes de las cinco razas de la tierra» (1996a: 274), Gual persigue ocultar a los ojos indiscretos del público la evidencia física del engaño a que es sometido su personaje, en un proceso dual que de un lado dignifica a Pierrot como un antihéroe trágico y, por otro, enjuicia metateatralmente a un público *voyeur*, ávido de delectar experiencias íntimas ajenas. Si Perlimplín –como veremos más abajo– hace de su dolor palabra poética –«Amor, amor/ que estoy herido...» (272)–, el Pierrot de Gual lo verbaliza uniendo su destino de *personaje* con el de *persona*: «Mi destino, ¡hedlo aquí! Ayer

lo tuve de oficio; hoy la realidad me lo regala brusco» (1903: s.p.). Las concomitancias entre Perlimplín y Pierrot resultan sorprendentes –e insisto en la casi total probabilidad de que García Lorca no conociera el texto de Gual– cuando asistimos al desdoblamiento como antesala del suicidio de ambos personajes: «joven de la capa roja» para Perlimplín, máscara teatral para Pierrot, que es interpelada directamente en un ejercicio esquizofrénico de ajuste de cuentas:

Ser ridículo y pretencioso. ¿Dónde vas tú con esa cara de cómico malo, con esos ojos llorones y esa boca torcida y sonriente? ¿Dónde con esta frente coronada y sonriente? Yo vi cómo los hombres te los ponían entre risas; pero... no te quejes; son de retorcidos corales y anacaradas perlas. ¿Quién más feliz que tú, cornudo popular, inmortal, épico? ... (1903: s.p.)

Pero es en *La sangre de un poeta* donde se hallan las claves interpretativas de la «cerradura»¹⁷ perlimplinesca. El poeta protagonista del film surrealista de Cocteau atraviesa, a instancias de una perturbadora estatua blanca que se encuentra en su estudio, un espejo adosado a la pared, e irrumpe en lo que cabe ser entendido como el universo de sus pasiones escondidas. Se representa dicho ámbito como un largo pasillo, hartamente difícil de transitar, al que dan una serie de puertas cerradas. El poeta, que camina con dificultad –«[II], en lutte contre on ne sait quelle force, on ne sait quel mistral incompréhensible, se déplace péniblement vers la droite» (Cocteau, 1995: 1288)–, se detiene y mira a través de la cerradura de cada una de ellas. Se abren ante él una serie de escenas, en apariencia inconexas –«une petite fille en maillot de saltimbanque sous un harnais de grelots, se recroqueville, tandis qu'une vieille gouvernante en robe noire la menace d'un fouet» (1288-1289) y «La main de l'Herma-phrodite soulève une étoffe à la place du sexe et dévoile une pancarte sur laquelle est écrit: *Danger de mort*» (1291)–.

Sin embargo, vistas en su conjunto, delatan la apertura ante sus ojos de un abanico de pulsiones, si levemente atisbadas, rápidamente repri-

¹⁷ Paola Ambrosi, en su excelente artículo «Le corna esibite del cervo ferito nell'ale-luja erotica lorichiana» (2011b: 61), establece conexión entre la cerradura perlimplinesca y la que aparece en *La esfinge o el hombre de paja*, de Oskar Kokoschka.

midas. El sentido unitario de la escena viene pautado por los zapatos que Cocteau coloca, hábilmente, al lado del marco exterior de cada una de las puertas, en una escala creciente que va desde unas botas de hombre –puerta tras la cual se contempla la ejecución, repetida veces sin fin, de un mexicano– al par último, colocado delante de la habitación ocupada por el hermafrodita, y formado por un zapato masculino y uno femenino, pasando por la ausencia de calzado alguno en la puerta segunda, aquella por la que se ve la sombra de un oriental fumando opio, y las bailarinas infantiles de la puerta tercera. Dicho en otros términos: el pasillo de este hotel encarna el pesado corredor del subconsciente, tan difícilmente transitable, y cada una de las puertas aquellas evidencias sobre las cuales nuestro consciente echa arena –utilizando el símil lorquiano de *El público*– para acallarlas. El pasillo, así pues, metaforiza un viaje interior desde la heterosexualidad plena (asesinada tras la primera puerta) a la ambigüedad más absoluta (hecha cuerpo en el hermafrodita). Curiosamente, este hermafrodita aparece ataviado con una máscara y una peluca blancas que nos recuerdan –sin pretender forzar la lectura– a Perlimplín: «Apparition d'une longue perruque Louis XIV sur le masque» (Cocteau, 1995: 1291) / «PERLIMPLÍN viste casaca verde y peluca blanca llena de bucles» (1996a: 253)). Los eslabones intermedios son ocupados por paraísos artificiales (opio) y la imagen heterodoxa de una infancia reprimida (niña bailarina). La cerradura, en definitiva, como antesala del *yo íntimo*.

Pero volvamos a las palabras de Perlimplín. Justo antes de admitir el «hondo corte de lanceta en mi garganta» provocado por la contemplación del ideal, el *vejete* rememora, ya consumado el matrimonio y en la noche de bodas, los miedos infantiles, no superados y siempre unidos a la imagen femenina: «Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar» (1996a: 261). Hablamos de una angustia que el propio Perlimplín expresa con rotundidad al principio de la obra, precisamente cuando se abre ante él, por la intercesión de su fiel criada Marcolfa, la posibilidad del matrimonio: «Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir?» (1996a: 254). En definitiva, de la expresión de un miedo hacia el *otro femenino* que no es inédita

en la producción lorquiana y que, de forma relevante, cobra de nuevo cuerpo en una de sus propuestas más contundentes de *desvelamiento* homoerótico.

Me refiero a *Viaje a la luna* (1929-1930), el guión cinematográfico de impronta surrealista que, no en vano, también participa de la imagería de la *commedia dell'arte*, de acuerdo con una equivalencia básica que equipara la máscara a la ocultación y el falseamiento del deseo. Así, el disfraz de Arlequín, plagado de colores artificiales –no olvidemos que el guion se apoya en un contraste cromático blanco-negro, siendo el primero símbolo de lo masculino y el segundo de lo femenino– representa la ocultación y la represión más o menos consciente de la sexualidad. En el fragmento 25 el traje de Arlequín con el que el hombre de la bata tapa, de forma violenta, la boca del muchacho no admite otra lectura que la imposición de una sexualidad castradora y, desde luego, no compartida:

El hombre de bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de Arlequín (1994: 65).

Con gran parte de la acción transcurrida, el muchacho, contradiciendo su naturaleza, viola, lleno de frustración en su acercamiento al deseo heterosexual, a la muchacha –curiosamente vestida de blanco, lo que potencia la ambigüedad de la escena–:

La muchacha se defiende del muchacho, y este con gran furia le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos (1994: 74).

De nuevo el cromatismo ambiguo se impone con la conversión de la ultrajada mujer en busto de yeso blanco, ahora sí besado con sinceridad por el muchacho, que no ve ya en ella el símbolo de la represión de sus instintos homosexuales sino el ideal de belleza artística que permite su deleite estético. Algo similar a lo ocurrido, una vez más, en *Le sang d'un poète*, puesto que la estatua blanca (femenina) a la que el poeta confiere vida (creación) sirve de motor de conocimiento de su

yo escondido. De poco sirve que, ya de regreso de su viaje turbulento por el subconsciente, y contrariado por el descubrimiento de un lado oscuro que no pretendía transitar, la destruya, impotente, puesto que el yeso blanco de la estatua mancha su torso desnudo –blanco/masculino // blanco/verdad– y él mismo queda convertido en una nueva estatua de blancura impoluta.

Hablábamos de un rechazo hacia *lo femenino* forjado desde la infancia, también expresado con contundencia en *Viaje a la luna*, como se ve convertido, a estas alturas, en hipotexto para la interpretación de *Amor de don Perlimplín*... En el fragmento 11 del guion cinematográfico se forja una imagen casi idéntica a la recordada por Perlimplín: «Y el niño que llora sobre una doble exposición de una mujer que le da una paliza» (1994: 61). Así las cosas, interpreto, con Cordero Sánchez, el «mar» referido por Perlimplín como la expresión de un deseo heterosexual al que le es imposible acceder (2012: 148), por mucho que claudique ante la presión de Marcolfa y se someta a los dictados de ese tan temido matrimonio. Quizás sea simplemente para situarse, como él mismo se encarga de refrendar, lejos de cualquier sospecha, «fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes» (1996a: 279). Un «mar» que, en justa correspondencia con la interpretación referida, aparece en «Tu infancia en Menton» (*Poeta en Nueva York* [1929]), en una imagen en la que el sentido de la recreación marina se ve incrementado por la «máscara pura de otro signo» que la propicia:

Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban (1990: 114).

La parte central de *Amor de don Perlimplín*... está ocupada por el poema que Perlimplín, engañado por Belisa en los brazos de cinco hombres distintos durante la noche de bodas, y ataviado, tras la desaparición de los Duendes, «con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza»⁵⁸, declama al borde de la cama:

⁵⁸ Paola Ambrosi relaciona, como queda dicho más arriba, el *Perlimplín* con la pieza

Amor, amor
 que estoy herido.
 Herido de amor huido,
 herido,
 muerto de amor.
 Decid a todos que ha sido
 el ruiñeñor.
 Bisturí de cuatro filos,
 garganta rota y olvido.
 Cógeme la mano, amor,
 que vengo muy mal herido,
 herido de amor huido,
 ¡herido!
 ¡Muerto de amor! (1996a: 272)

La intensidad lírica, con ciertos resabios del mejor San Juan de la Cruz, supura dolor profundo por el descubrimiento de la verdad. La cuestión fundamental es plantearse, de acuerdo a lo apuntado hasta el momento, si reducimos esa verdad a la traición marital de Belisa, por otra parte presumida por el lector-espectador una vez que ha admitido el tópico medieval de la malcasada. Más bien al contrario, creo que se trata del amanecer a una verdad *identitaria* mucho más profunda que Perlimplín relaciona momentos antes con el amanecer: «Nunca había visto la salida del sol...» (271), amplificada por la adoración virginal que sigue mostrando ante su esposa –«*la cubre con un manto*» (271)– y la luz «*intensa y dorada*» que llena la habitación. En efecto, este vejete, hasta ahora patético, se ha demostrado a sí mismo la invalidez del «ruiñeñor» o, si se quiere, la expresión tipificada del amor heterosexual, como aquel otro «enajenado» de «Tu infancia en Menton», falseado en forma de amor normativo (Apolo) y portador de una «máscara» falaz:

de Oskar Kokoschka *La esfinge y el hombre de paja*, que «fu ripresa dal teatro dadaísta e rappresentata nel '17 da Tristan Tzara e nello stesso anno a Deresda, nella rielaborazione intitolata *Giobbe*. Le coincidenze non si riducono soltanto alle corna che spuntano al Signor Firdusi (*Sfinge*) nel momento in cui prende atto di essere stato tradito, ma investono la concezione stessa delle rispettive *pièces*, pur stilisticamente così diverse» (2011b: 61).

Norma de amor te di, hombre de Apolo,
 llanto de ruiñeñor enajenado,
 pero, pasto de ruina, te aílabas
 para los breves sueños indecisos.
 [...] Pero yo he de buscar por los rincones
 tu alma tibia sin ti que no te entiende,
 con el dolor de Apolo detenido
 con que he roto la máscara que llevas (1990: 114)

Una frustración que es aún más rotunda al ser refrendada por esa «garganta rota» que Inés Marful Amor ha emparentado con la asfixia sexual y la castración (1991: 98). Se trata de una imagen que, si bien cargada de implicaciones bajo corporales, creo que hemos de poner en relación con el «hondo corte de lanceta en mi garganta» precedente, para otorgarle un sentido que también incide en la incapacidad de Perlimplín para verbalizar su verdadero deseo; de ahí que, tomando como referencia la imagen de Cristo, la incisión corporal no se realice en el costado, como si ocurría, por ejemplo, en «Poema doble del lago Edén», también incluido en *Poeta en Nueva York*:

¡Ay voz de mi abierto costado,
 cuando todas las rosas manaban de mi lengua
 y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! (165)

En efecto, un «amanecer» hacia una nueva verdad, corporeizada, a partir del cuadro tercero, en el «joven de la capa roja», *alter-ego* de Perlimplín. Él es la negación de su frustración y la proyección de sus más íntimos deseos. Basta con referir el deleite que su mera visión provoca en Perlimplín y su recreación verbal para solaz de una rendida Belisa:

No temas. Hace quince días vi a ese joven por vez primera. Te puedo decir con toda sinceridad que su belleza me deslumbró. Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica. Sin saber por qué, pensé en ti (277).

Y pensó en ella porque en Belisa cifra Perlimplín su primera figuración del ideal, ahora matizada, verbalizada y hecha carne en este joven huidizo. No es un dato arbitrario que el «joven» Perlimplín utilice en su cortejo las técnicas del *amor cortés* –con epístolas de por medio–, a la postre expresión de un sentimiento idealizado que, aprendido en los libros, esos mismos que ocuparon la vida entera del *viejo*, neutraliza la dimensión sexual del amor. Y gracias al cortejo consumado Perlimplín ejecuta una doble redención: la de sí mismo, pues es *su otro yo el que le da muerte y así lo libera de un deseo, ahora sí evidente, que decide no enfrentar*; y la de Belisa, porque con su acto de inmolación la fecunda con su «sangre gloriosísima» (Peral Vega, 2001b). En este sentido ya apuntado de las connotaciones «cristológicas» de Perlimplín, conviene traer aquí un dibujo muy poco conocido de Pedro de Guezala, pintor del modernismo canario de extraordinaria importancia. Fue asiduo colaborador de la revista *Castalia*, publicación que dinamizó la cultura de la modernidad en las islas durante el año 1917. Para la cubierta del número 7 pintó Guezala *Pierrot asesinado*⁵⁹, una ilustración en la que contemplamos a un Pierrot, ya cadavérico, atravesado por una espada y colgado sobre un madero. Creo improbable que García Lorca conociera de forma directa la obra de Guezala, pero no es del todo imposible, toda vez que el granadino entabló una buena amistad⁶⁰ con el también pintor homosexual canario Néstor Martín Fernández de la Torre, conocido como *Néstor*, el más importante pintor isleño del arranque del siglo xx. No olvidemos, por ejemplo, que a él dirige Lorca una carta, fechada a finales de marzo de 1924, luego de contemplar la serie de ocho lienzos titulada *Poema del Atlántico* (1913), junto a Pepín Bello y Salvador Dalí⁶¹,

⁵⁹ Agradezco a Javier Cuesta Guadaño la noticia sobre este dibujo.

⁶⁰ De la que da fe la carta que –fechada el 16 de junio de 1925, en el Cortijo de Daimuz (Granada)– envía a Pepín Bello: «Querido Pepín: Estoy en un cortijo de mi padre que se llama Daimuz donde nació el caballero imponderable de Paquito. [...] Néstor me había hecho la maleta. ¡Qué maravilla! Cuando llegué a casa, todo el mundo estaba asombrado. Todo tan dobladito y tan bien puesto. Me dijo: “Yo en esta maleta tuya metería una casa entera”» (1997b: 279-280).

⁶¹ Años después, el siempre difícil Dalí hará una alusión malévolamente al pintor canario en una hiriente carta que manda a su amigo Federico con motivo de la publicación del *Romancero gitano*: «[...] Te quiero por lo que tu libro revela que eres, que es todo

en los salones de los Amigos del Arte; se trata de una epístola en verso nacida de la impresión profunda ante la contemplación de la obra:

Néstor:

Vinimos muy temprano
a comprarte el amanecer
en el Atlántico.

[...]

Peces nadan, peces vuelan,
por las olas de amaranto.
Las once de la mañana
están repartiendo ramos.

Despierta Néstor, despierta,
ya somos tres invitados
que vienen a ver las olas
matizadas del Atlántico (1997b: 226-227).

Muy significativo es que Lorca emplee en su epístola el verso, forma de expresión que delata una intimidad potenciada por el dibujo que acompaña al texto: *Payaso y poema de saludo a Néstor* (Hernández, 1990, 364: 255).

Volviendo al dibujo de Guezala, en *Pierrot asesinado* se conjugan, de forma muy temprana, los principales hallazgos de *Amor de don Perlimplín*... En primer lugar, porque contemplamos la figura inerte del payaso, sin ninguna pista que nos indique quién ha podido cometer el crimen y dejando así abierta también la posibilidad del suicidio. El puñal con que se autoinmola Perlimplín coincide, de cualquier modo, con el arma que atraviesa el cuerpo de Pierrot. En segundo término, el cadavérico bufón se encuentra colgado de un madero que, obviamente, conecta su destino al padecido por Cristo en la cruz, en una nueva prefiguración de Perlimplín, quien, como hemos visto,

al revés de la realidad que los putrefactos han forjado de ti. Un gitano moreno de cabello negro con corazón infantil, etc., etc., todo ese Lorca *nestoriano* decorativo, anti-real, inexistente, solo posible de haber sido creado por los cerdos artistas, lejos de los pelitos y de los ositos y las siluetas blandas duras, y líquidas que nos rodean, etc., etc.» (Fernández / Santos Torroella, 2013: 149).

derrama su sangre «gloriosísima» para redimir el alma díscola de Belisa. Por último, podríamos conectar a este Pierrot con San Sebastián, el mártir, icono del amor entre hombres, que tanta importancia tuvo –como hemos analizado por extenso en el capítulo anterior– en la metaforización de la amistad entre Salvador Dalí y Federico García Lorca. Como él, Pierrot se apoya sobre un tronco y, también como el santo, ve su cuerpo, ya inerte, cruelmente atravesado; del poeta que fuera tan solo queda como testigo una guitarra en la parte inferior del cuadro.

Siguiendo con la simbología derivada del ciervo, conviene advertir –con Ambrosi (2011b: 63, nota 22)– que dicho animal aparece con muy escasa frecuencia en la obra lorquiana: en «De otro modo», poema de *Canciones* –«La hoguera pone al campo de la tarde, / unas astas de ciervo enfurecido. / Todo el valle se tiende. Por sus lomos, / caracolea el vientecillo» (OC, I, 1996b: 406)–, en *Yerma* –cuando la Lavandera 4ª canta «Y los hombres avanzan / como ciervos heridos» (OC, II, 1997a: 500)– y, sobre todo, en «Fábula y rueda de los tres amigos», de *Poeta en Nueva York*, en una recurrencia extraordinariamente significativa para fortalecer, por comparación, la lectura homoerótica del *Perlimplín*:

Enrique,
Emilio,
Lorenzo.
Diana es dura,
pero a veces tiene los pechos nublados.
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo (1990: 119).

El juego erótico subyacente al poema queda reforzado por una imagen de difícil lectura que, en mi opinión, ofrece más posibilidades de interpretación que las apuntadas por Arango (1998: 400). La atracción sexual normativa, concebida como una lucha (Diana es la diosa de la caza), queda relativizada en su aspereza toda vez el referente femenino «a veces tiene los pechos nublados», es decir, a veces se presenta bajo formas inesperadas. De la misma forma que la dura Diana puede con-

vertirse en materia amable, así la «piedra blanca», esto es el fluido inerte resultante del sexo entre hombres puede «latir en la sangre del ciervo», o dicho en otras palabras, puede fertilizar en la virilidad más absoluta. La acción de «latir», inconsciente como la pulsión erótica, puede trascender su condición episódica, e impura –si se quiere–, hasta convertirse en sueño «de un caballo». En este animal reside también la virilidad más descarnada, pero, a un tiempo, la pureza, máxime cuando el sueño se vive a través de sus ojos, ya no manchados por la inmediatez irrefrenable de «sangre» que bulle como «piedra blanca» sino limpios como caminos de redención. Se entenderá, pues, que la elección de los cuernos del ciervo remite, en primer término, a la virilidad humillada de Perlimplín. Sin embargo, como el poema de *Poeta en Nueva York* parece indicar, anuncia también el nacimiento de un nuevo hombre, con una masculinidad *redefinida*.

Acabamos con dos símbolos no menores que completan el sentido del texto. Los cuernos de ciervo con que Perlimplín aparece tocado tras la desaparición de los duendes son, claro está, la evidencia más palpable de aquello que se ha ocultado al espectador: la infidelidad múltiple de Belisa. Sin embargo, las astas de ciervo representan, en las culturas indígenas prerromanas, la sabiduría y la conexión con el cielo o, si se prefiere, con el mundo espiritual⁶⁴. E incluso en la variante «cristianizada» del símbolo, encarnada por San Eustaquio, de nombre *Placidus* antes del bautismo; se convirtió cuando, en un día de caza, vio una manada de ciervos que se aproximaba hasta él, y en especial a uno, que portaba entre sus cuernos una enorme cruz que iluminaba sus actas.

⁶⁴ De nuevo la interpretación de la profesora Ambrosi abre otras posibilidades muy sugerentes de lectura que, lejos de ser contradictorias con la que ofrecemos nosotros, la refuerzan de forma extraordinaria: «Nell'interpretazione mitica le sue corna ci possono far pensare a Perlimplín come a un moderno Atteone, trasformato in cervo per aver spiato Belisa-Artemide, rappresentanta a sua volta come una Venere uranica, nata dalla schiuma del mare, che spavente: 'Belisa, con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar' (2011b: 261). Inoltre il cervo, animale solare che annuncia la luce, è come tale simbolo della virilità e della potenza sessuale (allusione che rafforza per antifrasi ironica l'aspetto farsesco della vicenda), ma rimanda anche a una simbologia complessa legata all'alba, alla rinascita e a colui che aspira alla conversione, perché legato all'immagine del Cristo come 'cervo ferito che va lalla fonte dalle acque vive'» (2011b: 63).

De dicho mito han dejado constancia pictórica Pisarello (*La visión de San Eustaquio*, siglo XIV) y Alberto Durero (*San Eustaquio*, 1501). El engaño, así entendido, es una puerta hacia una dimensión *veraz* y trascendente del personaje, capaz, a partir de ese instante, de afrontar su inmolación como un acto de entrega a Belisa y a sí mismo. Dicho sacrificio, ya lo hemos visto, se produce en el cuarto cuadro, y es ejecutado «con [un] puñal de esmeraldas» (287), piedras de la tranquilidad, del equilibrio recobrado, pero también de un intenso color verde, el mismo que vestía Perlimplín y el mismo con que se rebeló Adela en *La casa de Bernarda Alba*. Al fin, ambos, únicos héroes de dimensión dionisiaca, heterodoxa y redentora, en el imaginario dramático de Lorca (Peral Vega, 2009).

CAPÍTULO 7

UN BUFÓN BLANCO PARA UN DESBO OSCURO: EL PÚBLICO Y ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

La presencia de la imaginería *clownesca* se prolonga a lo largo de toda la producción lorquiana, incluso cuando esta, en su momento de mayor genialidad, se tiñe de tintes surrealistas. Así sucede tanto en el guión cinematográfico *Viaje a la luna* (1929-1930) –al que aludiremos tangencialmente en este capítulo– como en las piezas teatrales de *El público* (1930) y, sobre todo, *Así que pasen cinco años* (1931).

Y eso a pesar de que las máscaras de la *commedia dell'arte* permanecieron al margen del surrealismo, por ser concebidas por los grandes mentores del movimiento vanguardista como rescoldos de un arte periclitado, que, si bien habían experimentado un renacimiento en manos de decadentes, modernistas y hasta cubistas –recordemos el papel fundamental que Arlequín juega en la descomposición de la figuración tradicional en el caso de Picasso o Juan Gris– quedaban al margen de la introspección subconsciente que ellos pretendían. Habremos de preguntarnos, entonces, por qué precisamente cuando García Lorca descubre las calles de Nueva York, la soledad asfixiante de una ciudad plagada de muertos –«Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenan el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite» [«Nueva York (Oficina y denuncia)», 1990: 203]– y la más aplastante modernidad ratifica, aún más, su recurrencia a las máscaras de Pierrot y Arlequín, hasta el punto de ser elementos constituyentes, por cuanto proyecciones de sus respectivos protago-