



MARIE LAFFRANQUE, «Poeta y público», publicat al número de la revista *El público* dedicat a l'obra homònima de Lorca.

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

espectadores, sobre lo que se puede y lo que se debe hacer y sobre sus propios deseos. El Prestidigitador que trae la solución final de la muerte física, de la mentira moral y de la anulación más absoluta, será el encargado de suprimir a este personaje colectivo, al término del último cuadro.

Su elegante sombra inspirada en Cocteau, se proyecta desde el comienzo en la angustia del Director de escena. Allí está La Máscara, el disfraz, en su versión femenina, que no se limita a ser una simple representación de carnaval sino que traduce también la «letra» que devora el espíritu y la «doctrina», fuente absoluta de la ley, que «cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo a las verdades más inocentes». El Público es también la «masa» que ovaciona y silba en las sesiones de noche decisivas, la que aplaude y palpita con todos sus abanicos en *Fábula y rueda...*, la que juega y practica el tiro al blanco en el *Poema doble del lago Edén*. Es también, bajo su forma más monstruosa, la sociedad y la multitud sencilla, dispuestas a linchar al hombre desnudo que vive y canta su deseo humano. El teatro donde se representa esta especie de Misterio se va abriendo ya al gran teatro del mundo, y



ese Público no es otro que la multitud que se detiene o corre en cualquier dirección, en bandadas sin rostro, en medio de la soledad de Nueva York: la «que vomita», la «que orina» en nombre y encima de cualquier cosa; la que viene y la que vendrá después, para lo mejor y para lo peor, sobre las ruinas de la ciudad oxidada y envilecida, precipitándose tras el «Mascarón» gigante de la *Danza de la muerte*; la que pasa aprisionada entre ríos de automóviles de dentaduras resplandecientes, a derecha e izquierda del gato al que alguien —no se sabe quién— aplastó la frágil pata; la que hace mugir, a orillas del Hudson, a las vacas destinadas al matadero y la que tal vez muja también en secreto a través de ellas, y la oleada de ratas grises de la corrupción y de la guerra que hunde el amor immaculado en medio de la *Oda a Walt Whitman*. Todo eso transformado en el diálogo y aliento vivo, se levanta con el telón y se desvanece al final sobre el espacio escénico de *El público*.

Otro personaje, casi fugitivo, palpita a lo largo de toda la obra: hacia el final del cuadro II, un niño, desnudo bajo su malla roja, baja del limbo, o del cielo del teatro, para servir de heraldo al Emperador. Pero el acto termina con su breve

existencia. El Emperador lo toma en brazos y se pierde con él entre las columnas rotas. Entonces se escucha un grito y el Emperador reaparece secándose el sudor de la frente; se quita sucesivamente varios pares de guantes. Los primeros son negros, de la muerte; los siguientes rojos, de amor sangriento, dejando finalmente al descubierto sus manos blancas. ¿Será el asesinato de este Niño el contrapunto, como atroz sustitución, del rito homosexual al que alude José Ángel Valente, en el que, sobre un fondo de sangre, un hombre da a luz una estatuilla, como reparación o consagración del sacrificio genético? En cualquier caso, se trata del asesinato de la inocencia vital y del amor. Pero el niño renace y subsiste en los personajes de los cuadros siguientes: en la ingenuidad desgarradora de los hombres desarmados, un instante no más, por la tortura amorosa que ellos mismos se imponen, y en la ingenuidad incurable de Julieta que sueña en el sepulcro que «un niño recién nacido es hermoso» —y, sin embargo, ya hemos podido reconocer en ella al muchacho adolescente de dieciséis años a quien ama un hombre de treinta—, tal como aparecerá en el cuadro V.

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

Estas observaciones podrían explicar el que una muchedumbre conformista y ávida de sangre devuelva el cadáver de Gonzalo, bajo la forma simbólica de un pez luna, a esa madre cuya silueta arropada en velos negros sale al escenario para reclamar, muerto, un hijo al que nunca quiso reconocer plenamente como suyo. Por el mismo motivo casi todos los hombres de *El Público* temen a una mujer espantajo: Elena, sombra de la hermosa griega

de sangrienta memoria, aparece en la forma irreal de un maniquí norteamericano de los años 30 para salir, en el cuadro V, de esposa caricatural de un hueco hablador —no ya director de teatro sino profesor de retórica—, suscitar una matanza y procrear, por fin, vertiginosamente; estéril a pesar de ello (al igual que Selené, la Luna), Elena representa la unión sin amor entre hombre y mujer.

El Público también pudiera ser el estúpido pájaro de pico sangriento que aparece en el poema en prosa, o en versos blancos, de los *Amantes asesinados por una perdiz*. Su amor incalculable, como el de los dos actores de *Romeo y Julieta*, adoptaba todas las posturas imaginables y todas las formas posibles. «Eran un hombre y una mujer, o sea, un hombre y un pedacito de tierra, un elefante y un niño, un niño y un junco. Eran dos mancebos desmayados y una pierna de níquel. ¡Eran los barqueros! Sí. Eran los barqueros del Guadiana, que cercaban con sus remos todas las rosas del mundo». Por eso encontraron la muerte. Los amantes de Alejandría también se dejaron hundir «para dar ejemplo», al contemplar la playa de moda inundada por un cuchichear cosmopolita: «Yo un niño, y tú, lo que quiera el mar». SU ejemplo de amor lleva el mismo sello que las

parejas imposibles de *Poeta en Nueva York* y de *El público*. Al comienzo de *Suicidio*, «13 y 22» no son solamente números, aunque otras parejas aritméticas marquen el ritmo del poema-relato para terminar en la pendiente abrupta de una especie de cuenta atrás. Son dos números, par e impar, como los que siguen, pero doblemente «femeninos» y «masculinos» (2 y 2, 1 y 3), Sus parejas separadas también se multiplican simbolizando el espanto y el dolor de la unión imposible, en el lecho prohibido cuya mención abre el guión del *Viaje a la Luna*. Como lo dice con más claridad que ningún otro el *Pequeño poema infinito*, «equivocar el camino» es como llegar a una soledad estéril —la nieve— o a la mujer, acabar en una agonía sin fin, en el infierno del remordimiento. Porque en el fondo, el *dos* no existe, y dos seres no pueden amarse en paz en esta vida o en este mundo: «Pero el dos no ha sido nunca un número / porque es una angustia y su sombra, / porque es la guitarra donde el amor se desespera / porque es la demostración de otro infinito que no es suyo / y es las murallas del muerto / y el castigo de la nueva resurrección sin finales».

El público asume el mismo universo simbólico, diversificándolo. El *uno* se ha convertido en la cifra de la unicidad, de la integridad y de la soledad. En el cuadro II, «el Emperador busca a uno»: el hombre que sepa amarle con un amor único. La Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles quieren ser ese *uno* al mismo tiempo, y el primero se desnuda para demostrar su autenticidad. «Difícil es, pero ahí lo tienes» dice el Centurión. El elegido contesta entonces como un eco: «Lo tienes porque nunca lo podrás tener». Porque el único, el hombre *uno* es irreductible. Pero en el cuadro siguiente, cuando en el sepulcro de Julieta una lucha de amor y odio enzarce a Enrique y a Gonzalo en un abrazo —los dos amigos marcados por la señal de la viña y del cascabel, el Director y el Hombre I, de quien nos acaba de revelar que es poeta dramático—, los tres Caballos de instinto todavía insincero recitan a coro este enigma: «Amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos». Sarcásticos y malévolos, como el mundo que rodea a Julieta y al que Lorca denuncia en *Poeta en Nueva York*, pretenden separar a los amantes; recordarles la ronda sin fin de los amores no compartidos, que es eco de la rueda monótona de las generaciones y de los siglos;

afirmar la imposibilidad de amar con un amor sin exclusiva, como fue amado Luciano, ese ser luminoso «asesinado por una perdiz»; reafirmar el tabú sexual y la prohibición mortal, simbolizada aquí por una daliniana cabeza cortada, y en *El público*, por la invulnerabilidad de Elena.

El personaje solo, único e íntegro por excelencia, podría coincidir con la figura de Cristo. ¿Quién puede asemejarse más a él? Nos lo muestran en el lecho giratorio del teatro. Alternan su agonía, mientras matan a Romeo y Julieta, un Desnudo Rojo —como el Niño/Amor—, coronado de espinas azules, y el Hombre I, Gonzalo, con su inmutable traje negro. La mezcla humorística —no cómica ni tampoco irónica—, con la que se trata esta agonía, aumenta su insólito carácter paradójico. La hace desembocar en una candente modernidad y en la inmensidad del tema —el Amor— planteado por Lorca, en la crisis común que esa agonía ilumina en toda su profundidad, y, sea cual fuere la suerte, desde la perspectiva de una revolución radical para todos, que se produce en todos los niveles y bajo todos los aspectos, aunque sea, antes que nada, espiritual. El cuadro VI concluye con un efecto de magia que propone un *no* definitivo a esta cuestión embarazosa: juegos de manos del

Prestidigitador que sólo hace posible la tímida imperfección del amor de Gonzalo, junto con la debilidad y el egoísmo que han permitido que el Director sobreviviera, huyendo del desastre. La imagen del crucificado y la que le resulta inseparable, la de una redención revolucionaria, son demasiado frecuentes y fundamentales en *Poeta en Nueva York*, demasiado explícitas, como para que sea necesario insistir en ellas. «El hombre desnudo con las venas al descubierto», que avanza con los brazos en cruz y como «por secuencias cinematográficas» en *Viaje a la Luna*, en contraste con los tres hombres que visten abrigo y buscan su camino en medio de la cruel soledad de la ciudad, es la imagen patente de aquella desesperada función a la que Lorca siempre se vio condenado y que terminó por asumir: se percibe una tregua en la alegría de su escala en La Habana. Sin embargo, el poeta, al expresar un deseo extensible a todos los seres humanos, pero también muy concreto y personal, se identifica con la pareja de estudiantes que sale corriendo para amarse libremente en la montaña, mientras los otros tres terminan regresando a la universidad de la «geometría descriptiva» y disciplinaria.



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