Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 24 *Número 24, Primavera 2012: Los lenguajes de las Vanguardias (Cultura, política y estética 1900 - 1950)*

Article 3

5-2012

Entre El público y Poeta en Nueva York de Federico García Lorca

Francisco Acuyo Donaire
Universidad de Granada

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro

Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons, and the Theatre and Performance Studies Commons

Recommended Citation
Acuyo Donaire, Francisco. (2012) "Entre El público y Poeta en Nueva York de Federico García Lorca," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 24, pp. 33-50.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.
The views expressed in this paper are solely those of the author.

REVISTA TEATRO 24 PRIMAVERA 2012

ENTRE *EL PÚBLICO* Y *POETA EN NUEVA YORK*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

Francisco Acuyo Donaire
Universidad de Granada

RESUMEN:

Aproximación comparativa entre la obra teatral, *El público,* y el libro de poemas, *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Se observarán las relaciones textuales e intertextuales entre ambas obras, así como sus influjos y diferencias de la tradición y las vanguardias. La lógica poética como vía de estructuración y la indagación y búsqueda del amor y la verdad como nexo de entendimiento común en las dos obras.

PALABRAS CLAVE: Lógica poética. Verdad. Amor. Poesía.

1. TEXTO E INTERTEXTO: VANGUARDIA Y TRADICIÓN[1]

Insistir en que la obra de Federico García Lorca, póstumamente publicada y, sucesiva, constante y reiteradamente vertida en ediciones nuevas, resulta a todas luces una labor imprescindible (Monegal, 2000: 8) para alcanzar con éxito consideraciones renovadas, actuales, y revisar y descifrar en flamantes perspectivas otras dadas por suficientes, no supone, es claro, proponer nada nuevo, pero nos parece que reiterar y ponderar en pos de esta idea nunca será bastante para entender la importancia de la misma. Así sucede con *El público* y *Poeta en Nueva York,* (García Lorca, 1974: 443, 463) en sus diferentes y numerosas ediciones y reediciones que, en este instante pasaremos por el tamiz de otro contraste y

[1] Este artículo es continuación de otro editado en el blog Ancile, con el título genérico de: *Federico García Lorca: entre poeta en Nueva York y el Público*, y que en realidad lleva el título de: *Paráfrasis de la verdad y el amor poéticos*, que ocupa una totalidad de artículos al respecto.
http://www.franciscoacuyo.com/2010/11/federico-garcia-lorca-entre-poeta-en.html

comparación nuevos, y todo a la luz de las diversas propuestas editoriales y de estudio de ambas obras llegadas hasta nosotros. En este sentido veremos también por qué suponen una auténtica e importante revolución, en el teatro una (*El público),* y en el ámbito poético de su tiempo, la otra *(Poeta en Nueva York)*; además con (de *El sueño de la vida*), *El público,* tiene(n) una singularidad y distinción muy digna(s) de reseñarse: a saber, la(s) de ofrecerse incompleta(s) (y trasladadas como tales en sendos borradores).

Si en principio entendemos y aceptamos *El público* como un teatro en estado de gestación (Monegal, 2000: 19), nos estaríamos acercando, inevitablemente, a la concepción de Barthes (en la que el texto es algo fluido y en constante hacerse) (Barthes, 1972: 87). Al margen de que podamos o no creer que estos textos (entre el que cabe incluirse también, *Los sueños de mi prima Aurelia*), se hubieran encaminado tras su proceso y resultado creativo para que la crítica textual e interpretativa convirtiese dichos borradores en obras para ser leídas como tales (Martínez Nadal, 1977: 170), hemos de reconocer que, en cierto modo, y sobre todo aquellas obras dramáticas señaladas, pueden entenderse en este sentido como verdadera reescritura, sobre todo a la luz de las muy diversas versiones e interpretaciones que han acompañado cada nueva edición, aunque tampoco sabremos nunca lo que Lorca hubiere hecho de ellas de manera definitiva para la conclusión y cierre de las mismas, y todo de haber vivido nuestro autor el tiempo suficiente.

De cualquier forma habremos también de valorar, habida cuenta de lo expresado anteriormente, que el influjo de ediciones determinadas pudieron dar lugar a una interpretación no del todo acertada de las obras sobre las que pasamos a reflexionar y que marcaron acaso una lectura, si no equívoca, sí parcial e inexacta de las mismas.

Será interesante en este principio de exposición declarar que, aun siguiendo el criterio del propio autor respecto a la presunta irrepresentabilidad (Martínez Nadal y Laffranque, 1978: 225) de *El público* (también de, *Así que pasen cinco años*), debemos decir que se trata no sólo de textos poéticos (como sí lo es indiscutiblemente *Poeta en Nueva York*), son además textos dramáticos muy singulares, de todo lo cual cabe ya deducirse la primera y más obvia diferencia, así como también las primeras similitudes, sobre todo respecto al carácter poético que impregna ambas obras, las cuales no podrán desasirse fácilmente de aquella vena lírica única, eminente e inagotable de Federico García Lorca.

Cabría exponer en principio que, *El público,* pertenece (con toda claridad puede deducirse, y así lo iremos viendo en el transcurso de nuestro modestísimo ensayo) al ciclo

altamente significativo de *Poeta en Nueva York*, mas, apreciaremos que no será sólo por pertenecer a la misma época de concepción: también, o sobre todo, por la *poética común* que se nos advierte en ambas, aunque ofreciéndose de manera convencional y genérica, en principio, como dispares obras suyas. No podemos dudar de los influjos que habrían de recibir ambas creaciones de las vanguardias, no obstante, sabemos de forma cierta que debemos ser extremadamente cautos respecto a las influencias *surrealistas*, si bien podemos observar matices que muy pueden considerarse como propios de aquel movimiento, por lo que no podemos considerar la filiación de Lorca hacia el surrealismo como radical. De la amistad de Lorca con Buñel y Dalí (Hernández, 1987: 12) es de dónde podría colegirse con más garantías alguna huella de la vanguardia surrealista. No debemos dejar por sentado que la riqueza de la obra dramática de esta época lorquiana no tiene antecedentes o influencias poco variadas, así haremos mención, por ejemplo, al influjo del teatro expresionista (Anderson, 1986: 68), cuyos dramas experimentales pueden considerarse seriamente marcados por este antecedente; así también se pueden rastrear algunas semejanzas con Pirandello o Cocteau. En cualquier caso veremos en el Lorca de este momento, a un autor en búsqueda constante, en exploración e investigación continuas, las cuales irán particularmente configurando sus frutos en la producción poética y dramática de estos momentos.

Así las cosas lo contemplaremos en muchos instantes situarse también a medio camino entre la vanguardia y la tradición (Monegal, 2000: 19) (como ejemplo podemos comprobar que, cuando reelabora *El público*, redacta *Dña. Rosita la soltera*) descubriéndose un equilibrio y una tensión que, no obstante, muestran el espacio dramático como un lugar donde tienen o pueden tener lugar los rasgos y estrategias subversivas en colaboración o singular connivencia con los parámetros del teatro clásico.

De este modo podremos, finalmente, detectar sin demasiada dificultad las interconexiones (intertextualidad, incluso) de las obras de esta época, sobre todo en el teatro, que establecen un peculiar (y personal) diálogo con una tradición cultural expuesta y asumida como de la más desigual y diversa índole (nos referimos no sólo al influjo teatral, también, poético, e incluso donde puede constarse una impronta filosófica, evangélica o mítica), de la que iremos dando cuenta más posteriormente con cierto detenimiento, aunque adelantaremos, para hacer boca, de un muy peculiar influjo platónico en *El público*, así como un no menos particular y acaso original acercamiento a textos religiosos como el *Nuevo Testamento* a través de personajes como, por ejemplo, el *Desnudo Rojo*.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

2. SUGERENCIAS Y EVOCACIONES PARA UNA LÓGICA POÉTICA

EL discurso que Lorca nos ofrece en obras de este porte dramático (o poético) exige(n) atender con detenimiento los silencios enigmáticos que se suceden a través de las múltiples *brechas* abiertas en su discurso, las cuales dificultan inevitablemente la continuidad del sentido, aunque debe entenderse que no todo ha de ser forzosamente descifrable, pues viene a demostrar que, ante la ausencia de un mensaje previamente *prefijado,* podemos establecer una paráfrasis lógica en su interpretación.

Se puede ya desde el inicio, a través de la temática y motivos recurrentes de la obra, establecer parámetros para el mejor entendimiento de la misma, pero siendo perfectamente conscientes también de que aquella puede no querer ofrecer nada concluyente de forma expresa; el *carácter fragmentario* respecto de la supuesta totalidad de la obra nos lo impide, y donde las referencias intertextuales aparecen entre paradojas y no pocas incongruencias.

En este sentido será el receptor (el lector, *el público*) quien debe poner sobre la mesa interpretativa todas las posibilidades de sentido a la luz de una *lectura poética* pero, sobre todo, debe hacernos caer en la cuenta de que la ambigüedad manifiesta en las obras de este momento acaso ofrecen una indeterminación que imposibilita llegar a una verdad total (absoluta).

La temática central de *El público* accede hasta nosotros después de una lectura minuciosa; desde ella obtendremos el objeto inicial de nuestra observación con la que establecer las relaciones (y diferencias) con aquella otra obra que anunciábamos en un principio y con la que, en definitiva, pretendemos poner en relación: *Poeta en Nueva York*. Repararemos en esta búsqueda en algunos datos: adjuntos a aquella temática de ambas y si existen elementos afines que adquirirán todavía mayor coherencia cuando entendamos algunas de sus motivaciones humanas y poéticas de los mismos.

Apreciaremos que la *verdad* y el *amor* serán dos piezas claves para desgranar con éxito la trama y el significado de ambas obras, y desde dónde contrastar la presunta conexión entre *amor y verdad* (emparentada con la concepción Platónica a la que hacíamos referencia), la cual, a su vez, viene a enlazar con la conceptualización y la vivencia de *la identidad* y los conflictos que necesariamente han de surgir entre ella (la identidad) y la verdad misma. A través de ellas habremos de encontrar coherencia (cosa que no será fácil sin atender a determinadas claves) en los signos del disfraz y la máscara, dejando, sin embargo, en clara evidencia la conexión que encadena la trama de equivalencias y asociaciones como relación

metamórfica (Gullón, 1977: 35) continuada y mediante la que se articula buena parte de la obra.

Al menos en el caso de *El público*, a sabiendas de la imposibilidad de establecer certezas definitivas en ese profundo y laberíntico vericueto de la obra, se nos ofrece que, para desvelar *la verdad del teatro*, es preciso desvelar *la verdad del amor*: en este punto podremos establecer sugerentes conexiones con *Poeta en Nueva York*, donde también podremos verificar que, con *la mentira* de la metáfora, acaso sea muy posible ofrecer la verdad, y, aunque esta se puede invocar, reclamar, exigir, sin embargo no es decible, pues del conflicto máscara y verdad (si ésta última es inefable) no se resuelve en favor de ninguno de los términos; y es que será sólo con la muerte que se halle la verdad; así pues, serán estos elementos señalados los que hagan al fin de esta obra una auténtica tragedia. En definitiva, todo aquello indecible no representa sino todo lo que ha sido silenciado, y donde se presenta lo vetado (prohibido) y todo lo que no habla, porque *ha de ser* si no en virtud de la manifiesta insuficiencia del lenguaje.

En *Poeta en Nueva York*, dos de los problemas más significativos y difíciles de resolver del conjunto de poemas de este extraordinario conjunto serán: la no total resolución de sus versos (Millán, 2007: 83) y el extraordinario y complejo mundo simbólico que encierra dicho poemario. No obstante de todo lo dicho, si no entramos en la compleja, profunda y fascinante problemática textual anunciada será, sin embargo, para centrarnos en otra desde luego no menos interesante, y que ajusta, dirige y articula este trabajo, a saber: las semejanzas y paralelismos entre *El público* y *Poeta en Nueva York.*

Una de las indubitables conexiones entre *El público* y *Poeta en Nueva York* ha de situarse en la temática –como decíamos- y, sobre todo, en el tratamiento del universal, reiterado y tópico asunto amoroso. La relación será observada desde una perspectiva cuya conexión investirá a ambas de un carácter realmente novedoso. Podemos detectarlo desde el mismo poema, en principio no incluido en el poemario original: *Amantes asesinados por una perdiz*[2]*,* donde recoge una historia amorosa que denuncia, en lo expresamente narrativo de su *corpus*, lo anodino, y que queda expreso particularmente en la aparente *falta,* defecto o dejadez respecto de las formas; y es que la aparente ausencia de importancia de lo formal (externo) es sin duda uno de los ejes que caracterizan también *El público*. Esta estructura

[2] Las ediciones reconocidas son la bilingüe aparecida en Nueva York en 1940 (Mayo), y la edición castellana de la editorial Séneca, dirigida por José Bergamín; en México también, en 1940 (Junio). Se tendrá en cuenta la edición anteriormente reseñada, donde se incluye además el poema titulado *Amantes asesinados por una perdiz*.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

narrativa singular se hace evidente tanto en el poema como en la obra dramática referida, amén de contar –en lo presuntamente anecdótico- análoga historia de amor, donde los amantes alcanzan un final trágico.

En este punto consideramos interesante un acercamiento al momento literario relativo a la concepción de *El público* y *Poeta en Nueva York*, y que llevó al autor a la realización de una auténtica revolución expresiva, con el ofrecimiento y aparición excepcional de un lenguaje totalmente nuevo; en él incide y se manifiesta, a nuestro juicio, el influjo de aquella reacción frente a la ilusión de realidad que arrebata a fines del XIX en Europa, y que irremediablemente avoca a la puesta en duda de aquella realidad mostrada por el denominado *arte realista*; en este sentido ya comenzaron a pronunciarse, como decíamos, Luigi Pirandello y Bertold Brecht, en el ámbito teatral, y Guillaume Apollinaire en teatro y poesía. Así se vierte (o se subvierte) la idea convencional del teatro y la poesía como mero diálogo realista, sustituyéndolo por la reflexión íntima y descarnada sobre temas importantes para la existencia humana, y todo ello en principio manifiesto por el *ilogicismo* relacionado, en principio, con el surrealismo francés que, con lo inconexo de su lenguaje, invoca una realidad que no concuerda con aquella objetividad demandada por el realista del momento. Así exige al espectador del teatro (también al lector de poesía) no una identificación con los personajes, sino, por el contrario, una confrontación, una discusión sobre los mismos. Veremos para la consecución de estos fines, por ejemplo, la creación de escenarios insólitos, así como la decidida separación (no identificación) del *yo espectador*, dando lugar y pábulo a la *teoría del distanciamiento* (*Brecht*) o a la identificación con el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud. Como especial resultado veremos que la estructuración clásica del teatro (en actos) pasa a sucederse en un continuo de escenas o, venido el caso, en una pieza sin interrupción.

En algunos aspectos es de merecido reconocimiento el surrealismo en estas obras, en cuanto que será el grupo que llevó más lejos todo lo anteriormente desarrollado y manifiesto en: su mundo onírico, en su expreso *ilogicismo*, pero no tanto en el supuesto uso de la escritura automática, sí en el hallazgo del elemento sorpresa y en la búsqueda de la desorientación del espectador (lector), donde lo consciente y lo inconsciente alternasen y, donde, al fin, el amor aparece como fundamento argumental. Es importante también tener muy en cuenta el reconocimiento de un lenguaje donde la plástica era más significativa, valiosa y, por tanto, muy superior a la palabra; en este sentido puede considerarse relevante una búsqueda que mantuviese cierta consonancia con el lenguaje cinematográfico, de aquí que los elementos no literarios cobrasen una especial importancia. Por eso será en *El público*

donde se observe la apremiante necesidad de un *nuevo público* capaz de aceptar y entender los nuevos utillajes y juegos escénicos y de personajes para, en definitiva, enfrentarse frontalmente con la preceptiva del teatro (y la poesía) clásicos y realistas. Reseñaremos, sin embargo, que el teatro en España con estas características señaladas, habría de mostrar un grado de desfase muy considerable entre los espectadores, ya que el teatro que gozaba de mayor predicamento por parte del gran público giraba en torno a figuras como Benavente en aquellos momentos. En virtud de este anunciado desfase se encontraban también las obras representadas (o escritas) en aquel momento como, *El señor pigmalión*», de Jacinto Grau, o, *Sinrazón,* de Ignacio Sánchez Mejías; tampoco el teatro de Valle Inclán tuvo la acogida merecida, aun con el intento extraordinario de ubicarlo correctamente que llevó a cabo Rivas Cherif.

3. COSMOGONÍA Y LITERATURA: CONFIGURACIÓN EXOTÉRICA Y ESOTÉRICA DE LA *VERDAD* Y DEL *AMOR*. ENTRE *EL PÚBLICO* Y *POETA EN NUEVA YORK*.

La necesidad apremiante y entusiasmo arrollador de Lorca en su intento (extraordinario por otra parte) de romper con el convencionalismo burgués en el teatro (y la poesía), apunta ya a la necesidad de afrontar la dificultad de este teatro que habría de confrontar con un público que, en estos momentos, no estaba del todo dispuesto a digerir y, menos aún, a indagar con ahondamiento en su investigación y fundamentos pues: "lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral" (García Lorca, 1974: Conferencias: 1003) cuestión que acabaría por llevarle al planteamiento y necesidad de la búsqueda y hallazgo de un nuevo público capaz de afrontar un teatro en verdad competente para ofertar esa deseada y muy nueva visión del género, además apto para su entendimiento, si vertido con un novísimo lenguaje. Acaso de esta reflexión parte el mismo título de la obra.

Veremos desde el primer instante de la pieza teatral, que los planteamientos iniciales de la misma son una clara y sangrante confrontación entre lo que Lorca entendía como totalmente opuesto a las convencionales formas teatro: en *el drama auténtico* se verá implicada la intimidad del autor respecto a la representación convencional, visceral y violentamente detestada, todo lo cual nos llevará a la enfrentamiento entre el: *teatro bajo la arena* y el *teatro al aire libre*.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

Veremos antecedentes de esta proverbial controversia en aquellos entonces en *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello, 1968) que contrasta la verdad y la falsedad del teatro, tema recurrente, en un posterior y detenido análisis de *El público*, mas, eso sí, diferenciado por el hecho de que, *El público,* expone sus propias consideraciones sobre el género, mas siempre en razón del *conflicto interior* que parece embargar a Lorca. No debe parecernos en este punto nada extraño la aparición continua de trajes, máscaras, personajes insólitos, y todo en relación muy particular con lo genuinamente teatral, sí, pero también bajo el auspicio del mundo íntimo y estrechamente personal del poeta que, además, diríase vincularlo de manera muy singular y cercana a Calderón de donde puede inferirse además la singular "ósmosis de fuentes manejadas por el autor con admirable libertad". (Huélamo, 1996: 266)

Puede observarse que, e insistimos en esto, tanto en *El público* como en *Poeta en Nueva York*, existe un compromiso solícito, riguroso y de gran exigencia con la *verdad*, además, puede constatarse que el carácter trágico de estas obras se manifiesta en un fuerte e inaudito enfrentamiento a la propia existencia, cambiando pues, en este caso, radicalmente la óptica de observación del autor sobre su propia obra; puede verse claro que, de esta manera, contrastan ambos títulos respecto a otros anteriores[3] que marcaban un camino bien distinto, pues la aspiración ahora se inclina "por decir mi verdad de hombre de sangre" (García Lorca, 1974: 463), así como *el verdadero teatro... para que se sepa la verdad de las sepulturas*.

Pretenden hacerse manifiestas todas aquellas fuerzas soterradas, *esotéricas* y ocultas de un mundo encerrado que precisa urgentemente ofrecer su verdad interior como auténticas radiografías de sí mismo y de lo injustamente silenciado de él por el mundo.

Constataremos que, tanto *El público* como *Poeta en Nueva York,* serán obras en las que se centra de manera muy especial, insistimos, el autor en su más estricta intimidad, apenas si dejando algún resquicio por el que contemplar el exterior (*lo exotérico*), y ofreciendo rara vez alusiones a *la realidad objetiva* en el transcurso de las mismas.

La fuerza oculta referida anteriormente será el *amor* que, no obstante, observa una conflictiva imbricación en el desarrollo poemático de *Poeta en Nueva York,* y en las tortuosas relaciones entre personajes de *El público*, donde la afinidad amorosa se verá continuamente desdoblada, y a través de la cual se podrá también inferir diversas e interesantes facetas del sentimiento amoroso. (Millán, 2007: 83)

[3] En este punto véanse títulos como *Romancero gitano*, *Yerma*, *Bodas de Sangre*...

Se verán como efecto especialmente sintomático las referencias a *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, interpretado por Federico como estereotipo del teatro convencional (clásico), el cual maneja, manifiesta y expresa el *concepto esencialista* del amor como base para su estructura dramática. Podremos caer en la cuenta de que, Lorca, como Pirandello, ofrece(n) una realidad que nace evocada al lado del plano netamente objetivo, mas, en *El público*, las fronteras entre lo íntimo y objetivo no se mantienen en absoluto tan nítidas, por lo que podemos entender con Huélamo Kosma, que "los modelos inspiradores" o "moldes flexibles" (Huélamo, 1996: 255) serán los que el autor aproveche para su propia interpretación creativa.

Así, si *Romeo y Julieta,* como pieza teatral es considerado como representación del falso teatro, sin embargo, al personaje de Julieta será salvado, pues acabará ella, finalmente, en su interpretación escénica, conformando parte de su íntimo, privado e intransferible *teatro bajo la arena*.

Nos parece del todo muy interesante, a las alturas de nuestra exposición, hacer una suerte de referencia a los autores que, respecto a *El público* serán, aun con las distancias ya marcadas, de estricta referencia, y aunque sea, como decimos, para abominar de ellos en muchos casos; así, *la flor venenosa* que aparece en *El público*, con frecuencia encuentra su parentesco con *la flor venenosa* del Shakespeare de *El sueño de una noche de verano*, mas, resaltando que este influjo no se sucede en el ámbito del plano real de la obra, sino en el mundo de los sueños y la magia. La (terrible, trágica) casualidad del amor expresa en Shakespeare es, pues, transparente y detectable en *El público*, también en *El maleficio de la mariposa* (Anderson, 1985: 68), aunque en este caso sin la utilización del lenguaje simbólico, al contrario, lo presenta allí de una *manera vivida y desgarradora*, llegando a configurarse la temática del amor como eje vertebrador de la trama de la obra.

De todas maneras, si aceptamos el influjo del autor *de Romeo Julieta* en el Lorca de *El público*, no podemos ignorar las enormes diferencias, sujetas estas sobre todo a una concepción diametralmente opuesta del teatro; así: la continua transformación de los personajes, la distancia entre el autor y los mismos (que desaparece por completo), y donde *los caracteres* son la encarnación misma de la intimidad sentimental del poeta. Deducíamos que la fuerza oculta del amor sería uno de los rasgos que mejor cuadran entre las obras que nos ocupan y que será también uno de los temas de mayor raigambre en la producción poética y teatral de nuestro poeta,

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

Se verá discurrir, no obstante, en desigual desfile, toda una suerte de enigmáticos símbolos vinculados al sentimiento amoroso: *ruiseñor, el pez luna*..., mas todo envuelto en una ambiente de violencia excepcional (e irracional) que oculta(n) acaso un inmenso dolor personal, reflejo de un conflicto amoroso que conlleva inevitable el dolor profundo, dolor y angustia que provienen del mismo conflicto amoroso que aparecerá de continuo en *Poeta en Nueva York*: (*y me ofrezco a ser comido*…) (García Lorca, 1974: 447), siendo este complejo mundo de relaciones internas las que dispondrán poner en evidencia de manera irremediable dichas interacciones en conexión con su mundo más íntimo. Debemos tener en cuenta, tanto para una mejor comprensión de los poemas que lo integran, como para buscar los nexos comunes con *El público*, el muy elevado grado de complejidad (ya expuesto) en su lenguaje poético, así como las múltiples perspectivas de todos aquellos elementos esenciales que lo fundamentan y componen.

No debemos en este caso confiar en exceso en las opiniones ofrecidas tras su conferencia recital sobre *Poeta en Nueva York,* (García Lorca, 1974: 447) que muy bien pueden dar la falsa impresión de una imagen estereotipada de viajero que marcha de la gran ciudad, huyendo de su angustioso trasiego, para acogerse felizmente en el seno de una vida en el campo (de hecho tampoco parece deducirse de esta conferencia el orden real de los poemas, ni cuándo y en qué manera fueron escritos), y es que la oposición promovida en esta conferencia, a nuestro juicio, no aparece en las composiciones que integran el célebre texto neoyorkino.

De todo lo inmediatamente expuesto nos parece colegir que, muy probablemente no sea la impresión y consideraciones posteriores sobre la ciudad de Nueva York la causa de la manifiesta angustia que expresa el poeta en las diferentes composiciones del poemario, y por tanto afines a la angustia del protagonista poético, (Millán, 2007: 86) pensamos, por eso, que es muy probable que también sea una de las motivaciones que habrán de convertirse en el eje de estructuración también de la obra *El público*. La causa de su profundo dolor puede centrarse no dentro del ámbito externo del poeta, más nos parece que se encuentre en la intimidad del autor, cosa que puede inferirse de la lectura de los poemas (y del entronque mismo de la obra dramática referida): acaso el problema amoroso habría de hacer de este tema literario y poético proverbial (y con este el *de la identidad* y *la verdad*) uno de los entronques primordiales para la comprensión de ambos títulos.

Convendría antes de seguir adelante hacer una reflexión sobre el mundo y la dinamización de ambas obras y que pongo, si no en antecedentes, sí como al menos una

coincidencia en extremo interesante; me refiero al pensamiento que anima o que alienta en estas obras de Lorca, y que coincide con la visión que María Zambrano tenía de su "ideal de lenguaje centro" (Zambrano, 1977: 67), el cual pasaría a estar en comunión con una realidad que necesariamente debía superar cualquier antecedente que pudiera entenderse como *monológico* (se ve muy bien esto en su énfasis por rebatir el concepto de individualidad, para sustituirlo por el de *persona*) (Bundgard, 2000: 48) para abrirse, al fin, a la verdadera realidad que, desde luego, no puede ocupar con su silencio el antropocentrismo moderno.

La consideración de Nueva York como una *ciudad mundo*[4], se manifiesta también como la sutil forma de conexión con otras obras de este momento creativo de Federico, como es el caso de la que nos ocupa con *El público*. La ciudad como mundo, y el teatro así mismo como teatro-mundo, no obstante, le emparenta con Calderón y su célebre *Teatro del mundo*. En ambos casos nos encontramos con la misma fórmula metonímica, donde el protagonista poeta-dramaturgo se ve a sí mismo formando parte de ese teatro-mundo, o de esa ciudad-mundo, y debatiéndose, por un lado: la concepción (ultraísta y creacionista) de la metrópolis como un orbe verdaderamente adverso para los valores humanos, y por otro, el teatro (tradicional) como metáfora y farsa de lo que el teatro verdadero (*bajo la arena*) aspira a ver más allá de los silencios de la modernidad.

Estos aspectos señalados convendría relacionarlos con el tema amoroso, así, en contraste, con la falta de armonía y solidaridad en el universo de lo humano. No obstante, es necesario precisar que el concepto de ciudad y de teatro debe entenderse trascendiendo su significación convencional, para situarse en un lugar (ya ciudad, ya teatro), en el que no hay transcurso de tiempo convencional, pues acaba convirtiéndose en auténtica referencia simbólica del sufrimiento -léase, *Oficina y denuncia*-. (García Lorca, 1974: 517)

Por otro lado podemos extraer también una dialéctica común a ambas obras, esto es, la oposición entre naturaleza y civilización (Menarini y Río, 1984: 89*),* donde una ciencia sin raíces manifiesta la alienación del mundo bajo su nefando influjo. Esta enajenación invita en la modernidad como nunca a la anomia más absoluta, donde las convenciones establecidas como naturales (identidad, verdad, amor...) se vierten como productos o representaciones netamente artificiales que fluyen al margen de los deseos y aspiraciones más íntimas. Aún en razón del estilo se presentan nexos y similitudes que hacen plenamente congruente la comparación de ambas obras: las violentas metágoges, las enumeraciones caóticas, las

[4] Véase la entrevista realizada por Gil Benumeya *Estampa de Federico García Lorca*» en la Gaceta Literaria y fragmentariamente recogida por María Clementa Millán, para su edición de *Poeta en Nueva York*.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

sensaciones de ensoñación o alucinaciones, y todo regido por un caos en continua metamorfosis.

4. MÍSTICA Y HETERODOXIA. LORCA: ENTRE LO DIVINO Y LO PROFANO

Si para Zambrano el *ser* sólo es posible cuando se obtiene el *vacío* (Bundgard, 2000: 76) y una vez obtenido éste, será cuando, a su vez, sea posible la obtención de *la forma* como creación auténtica, para Lorca *la verdad*, o *el teatro (y la poesía) verdaderos*, pasa(n) necesariamente por la asunción de la soledad y el sufrimiento, lugar idóneo desde donde reconocer lo oculto silenciado y donde desde su intimidad mostrarse manifiestamente acorde con la realidad no representativa y convencional.

La gran urbe se ofrece como la *abstracción* que va perdiendo todas y cada una de las características referenciales para ir diluyéndose en un cosmos difuso de elementos (edificios, esquinas, escaleras...) que acaban por desvanecer el escenario real donde hubo habitado el poeta. Este proceso de *desrealización* es muy familiar en su obra *El público* (y desde luego en *Poeta en Nueva York),* donde los elementos teatrales –y poéticos- también acaban por desaparecer (detrás de los biombos, muros, personajes y figuras) y donde la confesión poética vierte el símbolo negativo de la gran ciudad, o del teatro clásico-convencional, o de la vida sujeta a la concepción de la modernidad. Se verá patente el dolor y la angustia del poeta que denuncia, además, la falta de solidaridad (véase, *Grito hacia Roma*), y despliega su disconformidad hermanado con aquellos que, como él, sufren el desamor en cualquiera de sus potenciales manifestaciones. Ciudad (o teatro) de muerte, pues en ella(os) hay una total ausencia de amor.

La soledad patente puede servir como otro reconocido y reconocible vaso comunicante entre *El público* y *Poeta en Nueva York*. Se nos ocurre que, por ejemplo, en los versos, *Poemas a la soledad en Vermont*, que puede observarse otro claro referente a momentos de intenso patetismo (y soledad) que también pueden ponerse en relación a la obra dramática *El público*, donde también, nuevamente, el tema amoroso surge como elemento clave (insistimos en ello), aunque en ocasiones pueda parecer ir simuladamente revestido de una apariencia bien distinta, surgiendo en la ciudad (y en el teatro convencional clásico) con la significación (o símbolo) de una realidad interior negativa que muestra con su dolor (sufrimiento íntimo) la interioridad del poeta.

La *identidad* y su problemática es elemento constatable y perfectamente distinguible en ambas obras, y en ellas, no obstante, aparece también de forma muy distinta a los anteriores momentos creativos manifiestos en las diversas composiciones poéticas y dramáticas: ya no hay ocultación tras de ninguna apariencia de diversos personajes; por el contrario, ahora, de manera frontal y evidente se rechaza cualquiera clase de ocultamiento, pues su propósito está ubicado definitivamente en "decir mi verdad de hombre de sangre". (García Lorca, 1974: 1003)

Otro rasgo de singular parentesco será el uso de los enlaces lógicos (bien en los poemas, bien entre las diferentes acciones dramáticas), donde aquellos supuestos nexos *de logicidad* apenas si se cuentan (o encuentran), consiguiendo en ambos casos una gravedad extraordinaria, tanto en el perfil dramático, como en la presentación poética.

El tiempo y su transcurso en ambas obras se configuran como una peculiaridad tal, que hace totalmente difusos (por no decir verdaderamente confusos) los nexos de unión temporal, tanto en los poemas (*Poeta en Nueva York*), como en los enlaces de los cuadros que integran *El público*.

Puede añadirse también la quiebra continua de formas (convencionales) que afectará tanto al fondo de los poemas (y de la tragedia), como en la estructura de las mismas, de donde podemos deducir otro rasgo común ya mencionado: *la ruptura con el esquema tradicional*, y que puede detectarse tanto en el libro de poemas (y en los poemas mismos) como en la configuración dramática del teatro de este momento. Es por todo lo expuesto que podemos observar una riquísima variedad de perspectivas, propiciando también a cada una de las potenciales reflexiones sobre el amor, una objetivación plástica de estos contenidos íntimos. (Millán, 2007: 83)

La diversidad del mundo interior del artista que conlleva esa *fuerza oculta* de la que hablábamos, se manifiesta en el hecho de que aquellos perfiles dramáticos no tienen una relación lógica, así también las diferentes manifestaciones poéticas de *Poeta en Nueva York,* que no mantienen una sistemática lógico conceptual convencional en la práctica totalidad de los poemas que configuran su *corpus* poético. Los acontecimientos más tangibles de la obra (los objetivos, lo contemplado en la escena de la obra, o lo leído de forma inmediata en los poemas) acaban por diluirse en la trama y el conjunto poemático (e incluso en el mismo poema como unidad integradora del conjunto poemático) para ser plenamente sustituidos por aquella íntima y especial alusión a la realidad.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

Consideramos también que el tiempo objetivo en ambas obras viene a ser sustituido por una suerte de tiempo interior que acaba por manifestarse –ya lo referíamos- plásticamente (así, el desfile de personajes variados y la simultaneidad de las acciones, o la extrema variedad de imágenes en los poemas, así como la ausencia de tiempo en los mismos). La misma suerte correrá el espacio, donde la realidad objetiva no se verá de manera obvia, destacando en una y otra obra los elementos no realistas. Es así, también que, aquellos elementos de situación (escenográficos o de situación de espacial de los poemas), sí pasan a ser referenciales por momentos, y en otros su utilidad reside en crear desconcierto (desasosiego y angustia) en el lector o espectadores.

5. DESDE EL SÍMBOLO PATÉTICO: EL AMOR, LA VERDAD Y LA VIDA

Tanto la adversidad como el próspero designio, para nuestro autor, inevitablemente con el amor conjura(n) (en su ilógica pero *lógica poética*), el ser mismo que se integra con la vida, lealmente, como espíritu que observa en el objeto amado *su ser como otro yo mismo*. Es *la lógica poética* (Acuyo, 2011: 1) referida como alteridad sublime que nos insta sin distancia circunstante a la ínclita razón donde el amor culmina: así tanto en *El público* como en *Poeta en Nueva York*, late el corazón intangible que refleja el ser en su latido, y como espejo lógico-poético del cosmos, en el espíritu del poeta inspira como música de luz que suena pura en el fanal del mundo, pues en su palpitar áureo *nos vive y nos concita*.

No es posible la idea siquiera del amor en la automaticidad de las esencias si, naturalizadas en la perversidad de la modernidad de los silencios, son apenas intuidas y mucho menos aceptadas por la insatisfacción de nuestro espíritu ahíto, si es que pretenden ocupar, con la oscura perturbación de sus esencias ideales y la convencionalidad que basa sus estructuras, la totalidad e integridad de nuestras almas. Y es que el amor, como algo dado esencialmente, desajusta y nos inclina en su representación hacia una realidad inexistente, porque aquellos constructos que se atribuye en su túnel ocultan tendencioso el *otro* pálpito verdadero que acaso en el amor siempre responde. *La razón de amor cortés* transfigurado (metamorfoseado) en lo moderno, tan falsamente, actúa cual luz natural, y en su artificio cree iluminar a base de fatuas y vanas presunciones que oscurecen en realidad lo que secreta e íntimamente aspira nuestro espíritu.

Entendamos a partir de este momento que la concepción amorosa con la que nos enfrentaremos en *El público* o en *Poeta en nueva York*, es desde luego bien distinta: del

célebre poemario veremos que el tema amoroso se conecta, como adelantábamos, con la falta de armonía (y solidaridad) que, a juicio del poeta, existe en el universo de la humanidad; así la lucha perpetua la manifiesta Lorca en *Poeta en Nueva York*, y donde el mundo de lo natural aparece amenazado por el artificio constante de lo tecnológico y su empuje por una sociedad moderna que, en su cinismo e hipocresía, basa su sentir y su pensar en las esencias construidas al amparo de la ideología que propicia este desencuentro, no resulta extraño que la selva de la ciudad incida tan negativamente en la conciencia de nuestro poeta; así podemos inferirlo de poemas como: *Danza de la muerte* o *Ciudad sin sueño*.

Así también no deja de resultar importante el parentesco entre *El público* y *Poeta en Nueva York*, cuando en referencia al tema del amor, vienen a tratarlo de manera bien distinta a momentos creativos anteriores, pues el sufrimiento recibido viene a expresarse en términos evangélicos, donde la figura de Cristo (y su pasión) ofrece en estos instantes una especial importancia, mas veremos que éste también será el corazón mismo de la obra dramática *El público*.

En el poema *Amantes asesinados por una perdiz* tendremos ocasión de reflexionar nuevamente sobre la temática amorosa. Recoge el tema del amor, sí, mas como narración dónde pone en cuestión y evidencia que las formas pueden ser una total falacia. Veremos pues, en este poema una historia de amor semejante a la detectada en *El público*, donde los amantes encontrarán la muerte en virtud y razón de dicho amor. Observaremos cómo en *El público*, aparecerá los rasgos del todo similares a dicha concepción amorosa, y dónde, finalmente, también los amantes encuentran de manera irremediable la muerte. Contemplaremos, en fin, que el intenso sufrimiento del autor de los poemas de *Poeta en Nueva York*, proviene más que de ninguna otra circunstancia, de un profundo y, acaso, insondable problema amoroso. En la obra *El público*, podremos cotejar esta misma temática, pues estará muy presente a lo largo de toda la representación; *la fuerza del amor,* que es una constante, y que ese *perfil de fuerza oculta* tiene una raigambre muy profunda y ensimismada en la vida y obra de Lorca.

Es en verdad reseñable que tanto en esta obra como en el poemario, la característica esencial radique en la autenticidad de entrega del sentimiento amoroso, la cual lleva a que los personajes lleguen a dar su vida abierta y entregadamente por amor. Para ello establece una suerte de símbolos amorosos que pueden detectarse con facilidad en una y otra obra. Será, pues, el amor, el sentimiento que supone *la expresión más alta de la vida... y que puede ser causa activa de una muerte*.... Símbolos amorosos significativos de dicha obra dramática y

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

poética que vienen a representar la relación-extinción de un eros que niega la generación de la modernidad como fuente de verdadera inspiración amorosa.

Puede observarse también que, no aparece de forma precisamente pacífica el sentimiento amoroso; esta violencia parece de forma muy específica, sobre todo en muchos momentos de *El público*. La soledad y la angustia que brota en aquella obra dramática será, desde luego sólo, comparable a la que puede contemplarse en *Poeta en Nueva York*, así todo es *Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño*…. Mas, de nuevo insistimos que tras este doloroso conflicto, de este amargo sufrimiento, se oculta el amor como desengaño.

Es preciso reseñar en este momento que, no obstante de la desasosegada expresión de Federico en ambas obras respecto al presunto conflicto amoroso que, diríase obsesionarle, sin embargo, no deja al exterior la compleja red de íntimas relaciones que lo conforman, presentándolas no directamente, sino dentro de una intrincada estructura en la que viene complejamente a conjugarse tiempos y perspectivas varias muy diversas.

Será desde luego muy conveniente atender al carácter interdiscursivo (dialógico) en el entorno complejo de la cultura en la que se mueven para una mejor intelección de las obras. Así también podemos entender mejor todas y cada una de las vertientes señaladas (amor, verdad, vida y poesía), si apoyadas en la ilusión de la "poética de la representación" (Sánchez Mesa, 1995:49) y todo en favor de una interpretación que no puede ni debe encerrarse en una sola tradición cultural.

Referencias Bibliográficas

ANDERSON, A. (1986), *El público, Así que pasen cinco años y el Sueño de la vida: Tres dramas expresionistas de Federico García Lorca*, Dougherty y Vílchez Coord., Madrid.

APOLLINAIRE, G. (2001), *Les Mamelles de Tiresias*, *Obras Selectas*, Barcelona.

ARTAUD, A. (1970) *El teatre i el seu doble*. Ed. Anagrama, Barcelona.

BARTHES, R (1972), *Crítica y verdad*, Siglo veintiuno, Madrid.

BRECHT, B. (1983), *Escritos sobre teatro*, Nueva visión, Buenos Aires.

BUNDGARD, A. (2000), *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Edt. Trotta, Madrid.

CALDERÓN DE LA BARCA. (1976), *La vida es sueño*, Obras Completas, Aguilar, Madrid.

COCTEAU, J.: (1951) *Orfeo. Oeuvres completes*, Editions Marguerat, Geneve.

CULLER, J. (2000), *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica, Barcelona.

GARCÍA LORCA, F. (1974), *El público*, *Poeta en Nueva York, Conferencias,* Obras Completas, Aguilar, Madrid.

GULLÓN, J. (1957), *Radiografía de El público*, Litoral, Surrealismo, Málaga.

HERNÁNDEZ, M. (1987), *García Lorca y Salvador Dalí*, (poética y espistolario), Laura Dolfi, Madrid.

HUÉLAMO KOSMA, J. (1996) *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El Público*, Universidad de Granada.

MARTÍNEZ NADAL, R. y LAFFRANQUE, M. (1978), *Introducción a El público* y *Comedia sin título*, *de Federico García Lorca*, Seix Barral, Barcelona.

MENARINI, P. Y RÍO, A. (1984), *Sobre Poeta en Nueva York*, Historia y crítica de la literatura española., Época contemporánea: 1914-1939. Vol 7, Edt. Crítica, Barcelona.

MILLÁN, C. (2003) Poeta *en Nueva York: Prólogo y estudio de la obra, Cátedra*, Madrid.

MONEGAL, A. (2000), *Prólogo y estudio a la edición de El público* y *El sueño de la vida*, Biblioteca Federico García Lorca, Alianza Editorial, Madrid.

PIRANDELLO, L. (1962), *Seis personajes en busca de autor*, Obras Completas (2 Vols.) Edit.Plaza & Janes, Barcelona.

____ (1968), *Ensayos. Teatro nuevo y teatro viejo*, Guadarrama, Madrid.

SÁNCHEZ MESA, D. (1995), *Una teoría en expansión. Dialógica del círculo de Bajtín*, Crítica, Madrid.

PLATÓN. (1977), *El Banquete: Obras Completas*, Aguilar, Madrid.

ZAMBRANO, M. (1977), *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2012

En internet, 1.

ACUYO, F. (2011). *Federico García Lorca: entre poeta en Nueva York y el Público*, blog Ancile, http://www.franciscoacuyo.com/2010/11/federico-garcia-lorca-entre-poeta-en.html [consulta 24 septiembre 2011]