

Anotaciones para un retrato de Lorca

¿Cuántas horas todavía, antes del silencio siguiente, no son horas, no será el silencio, cuántas horas todavía, hasta el próximo silencio? Ah, estar informando, saber esta cosa sin fin, esta cosa, este barullo de silencios y palabras, de silencios que no lo son, de palabras que son murmullos.

Samuel Beckett

I

Como la vida de todos los hombres destacados por su sensibilidad, la de Lorca se presta a la repetición de todos los tópicos. Ha sido, en cambio, acusado de folklórico, de superficial, de señorito, de coquetear con la política, y eludir los compromisos ideológicos que confrontaron a un pueblo en dos bandos de partidarios fanáticos. A él, sin ideología, no le dieron tiempo.

Han sido los años los encargados de conjurar y ahuyentar los espíritus herméticos de la mentira en sus obras. Aunque para muchos todavía no haya dejado de ser un motivo como otro cualquiera para destilar observaciones polémicas, ofensivas o frívolas. Verbigracia: Borges, maestro de sí mismo, que en tantas ocasiones, por contentar a nadie, se comporta como el peor de los alumnos aficionados a la literatura. No es una disculpa hacia él ni hacia sus palabras que Lorca, para su poesía y su muerte. Borges, además de la poesía, suele ignorar a menudo el teatro.

Curiosamente, Lorca pertenece a un grupo poético, y sólo en contadas oportunidades se le incluye dentro de esa generación. Es una de las individualidades relevantes del mundo intelectual que se manifiesta en el 27, con el argumento de reivindicar a Góngora, y también sin reiterar de una forma especial esa excusa para escribir versos.

Pero no son sólo versos.

Ahora, cuando el tiempo ha pasado o para defender y exaltar a Lorca en sus actos y en sus obras, en su personalidad polifacética y en su seducción lírica, los intentos por utilizar y manipular su figura y sus creaciones no han cesado.

La aparición de originales inéditos del poeta, se presta al homenaje sentido de cantores como Amancio Prada. Ambiente oscuro, negro y austero de cabaret, pero propósitos claros que tienden a la música que adora la palabra y el mundo de un poeta que se movió entre lo terrible de su cultura y lo exquisito de conducirse amablemente entre sus semejantes como un muchacho curioso, enamorado de la vida y los detalles.

Otros casos revelan un sentido distinto de ser o de empeñar la realidad, a pesar de lo evidente, recortando o censurando o ensamblando las frases literales de Lorca, ignorando el fondo de los acontecimientos y de las verdades expuestas entre líneas, como en esas noches de sugerencias donde Lorca refleja el discurrir de los espíritus del placer y de la muerte en un combate sangriento y perpetuo.

Catorce de abril de mil novecientos ochenta y seis. Biblioteca Nacional. La tarde se vuelve crepúsculo en Madrid. Debate sobre la literatura de la guerra civil en una época que ha puesto de moda los estudios sobre el tema histórico. Presencia de José Antonio Maravall, Rosa Chacel y Ernesto Giménez Caballero. La asistencia al debate de María Zambrano y Rafael Martínez Nadal queda en anuncio, simplemente. Pero ello no impide que conozcamos las inquietudes económicas e historiográficas de las que el profesor Maravall conversaba

con Ramón Carande; que lleguemos a comprender y a creer que Rosa Chacel se nutrió en las maneras literarias del Veintisiete —denominación sobre la que aún duda Dámaso Alonso— para componer sus novelas, allí en Italia o aquí, entre los españoles; que asimilemos, tras la intervención de Giménez Caballero, que Lorca sigue siendo un recurso de calidad extraordinario para alimentar el proyecto de llevar a toda costa la razón. Giménez Caballero vaciló leyendo líneas expurgadas de algunas epístolas publicadas poco tiempo antes, pertenecientes al autor de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Sin duda creía que se hallaba en los años veinte, pues no tuvo escrúpulo en convertir a Lorca en el *doctrinario genial* de un supuesto prefascismo inédito y esteticista que proponía la admiración a Felipe II, a la vez que el éxtasis al reflexionar sobre las moradas del alma. Lorca quedó transformado de pronto en un publicista católico especialmente agresivo y tenaz. Y Giménez Caballero volvió a dejar patente su talento para planear o planificar ideas tan agudas como la del matrimonio entre Adolfo Hitler y la hermana de José Antonio Primo de Rivera, Pilar, con el fin de consolidar las alianzas políticas entre el nazismo alemán y el franquismo que estrenaba a los ojos del mundo una triste victoria.

¿Seguirá el pensamiento español, incluso cuando evoca, homenajea y recuerda, a la altura de los antepasados visigodos? ¿Será el celestinaje una tarea intelectual? Todos los criterios parciales de una tradición que ha sabido ser denigrante en exceso con sus seguidores han apuntado a Lorca con ensañamiento. Giménez Caballero no es el único ideólogo que ha cedido a esa especie de derecho a equivocarse con el poeta granadino, y a trasladar sus errores personales al punto de la autojustificación histórica interesada. Ha sido el más inoportuno en una tentativa a la que el público —que abandonó la sala en el silencio de la pesadumbre y la vergüenza ajena— no deseaba prestar oídos. La estupidez ha durado demasiado tiempo. Quizá tanto como la crueldad. Creer en una o en otra utilizando a Lorca, intentando minimizar su figura, ya no es aceptable ni discutible. Ni siquiera estimando, como disculpa de la tolerancia, que ese propósito resulta algo estúpido.

II

Se vive para vivir —dijo Henry Miller—. Así parecía desarticulada la pesadumbre de los autores pertenecientes a las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX. Nada más lejano de la realidad.

Recordemos el testamento de Vladimir Maiakovski, en el extremo opuesto: —Que nadie sea culpado por mi muerte.

El asesinato de Lorca conjuga las dos fuerzas. Nos hace pensar en Solana y en su visión de un país ennegrecido por algo más consistente que las leyendas creadas por sus adversarios bélicos; en la vocación que tiende hacia la inocencia de Picasso; en los dibujos de Alberti en todo momento, diseñados en todo lugar; en los universos fundidos, derretidos e ingravidos de Dalí; en las simbologías coloristas de Antonio Socías, absorbiendo los colores y las arenas de playas y ruedos, o en las galerías de personajes melancólicos e ingenuos en atmósferas canallas o violentas de Cesepe. Alegría y tristeza... que recuerda una gran culpa. La culpa universal y la responsabilidad de la propia muerte. La dentellada fatal, asimismo, de la muerte de otros

Quizá por eso recaemos en los dibujos y esbozos del propio Lorca, como delicados apuntes que nos introducen en sus obras.

Todo ello se encuentra en la añoranza enloquecida —arrebatos de gracia, de vértigo, de solación, epilepsia, fracaso en el amor y derrota en el juego— de Fedor Dostoievski. Nuestra

culpa, nuestra responsabilidad, es la muerte, que los seres humanos convertimos constantemente en asesinato.

No manejamos tan sólo símbolos.

La muerte es símbolo, en exclusiva. cuando la consideramos tinta seca sobre un papel, dentro o fuera de un libro. Por lo demás, su aliento quiere cercarnos.

En realidad nos consideramos salvados. Queremos vivir un accidente. Esa creencia no puede ser sino un accidente de la conciencia. Cada uno implica al mundo con sus actos. A veces desde la indiferencia, a veces desde la frustración, en algunos casos desde el entusiasmo y en no pocas oportunidades por la sangre. Dostoievski lo demostró. Sartre y Simone de Beauvoir ahondaron en esa intuición de lo universal. Lorca sufrió, en un mundo empequeñecido por la guerra que brota de la hermandad, las consecuencias de la triste suerte del individuo, cuando sus aspiraciones se congregan en torno a la inocencia, tras la denuncia aterradora del dramatismo y la miseria.

Un país en perpetua reyerta.

En un sentido universal, Dostoievski resumen, simplifica, enfrentándose como en secreto, en soledad, pero extrañando en el fondo de una experiencia carcelaria que somería o suplantaba su cuerpo —transformado en espíritu— a una época donde crecían y maduraban en un delirio injurioso y arbitrario los héroes de aspecto independiente que practicaban la ley de la sangre y del fuego allá por donde pasaban, y sabían imponerse a la realidad empleando las armas. Los héroes surgieron como soldados y al crecer se transmutaron en locos arrepentidos de sus acciones. Dostoievski creía en el individuo, veía también a través de esa ilusión del remordimiento. Conocía el precio de soledad que nace en el castigo que provoca cualquier intento de redención destinado a lo humano.

Aunque sólo consista en denunciar la tristeza que despierta la crueldad ejercida por otros.

No se aprecian, contrariamente a lo que ocurre leyendo o sintiendo con las páginas de Dostoievski, resonancias bíblicas en la obra de Lorca. Podría afirmarse de modo contundente que el verdadero impulso sagrado surge en Lorca de la asimilación fervorosa de los inmensos —y tan minúsculos!— *accidentes* que punzan o podrían punzar las conciencias de los individuos que siempre permanecen en estado de reposo. Era preciso, es preciso subrayar que no estamos salvados. Y que no conseguiríamos soportar la salvación.

Vivimos para vivir. Un sofisma vicioso, pero pronunciado por Henry Miller, rebelde, fugitivo, inmoral y *vividor*, para replicar con palabras a lo incontestable. El mundo, la vida, la muerte.

Resulta imposible sentirse a salvo leyendo *El coloso de Marussi*. Es un simple ejemplo que nos proporciona la certeza de que carecemos de lo desconocido, de la magia que puede estallar en cada jornada o en un simple gesto humano, mientras la muerte parece nuestro único bien. Nos negamos a obsesionarnos con la pésima educación inolvidable por inmensa respecto a las medidas del tiempo, que nos impulsa a estimar que ese bien lo arrastramos desde el nacimiento. Y, sobre todo, desde la vida y la memoria de los otros.

Entonces, reparando en este principio elemental, acusamos también lo evidente de nuestras carencias, de las ausencias que portamos en nuestra condena como humanos, desde el origen. Las carencias, las ausencias presentes en la existencia de los hombres radican en la conciencia de los otros.

Pero nos aferramos a lo contrario. La muerte. Y, como certificaba Malraux, seguimos vírgenes mientras no hemos matado.

En cierto modo la culpa de la especie estriba, en cuanto abandono a la causa de Tánatos, en todo aquello que dejamos morir.

La muerte es la comprobación inevitable. La cultura la ha refinado. Ya no nos basta. Tampoco nos sorprenden los tonos ni los temas de *Poeta en Nueva York*. Nos escalofría la crudeza sistemática del exterminio, la matanza ordenada de los animales que alimentan a una comunidad, la limpieza del proceso que sólo parece conmover a Lorca, aún cuando se trata de una imagen milenaria, y el ruido mecánico que ahogan las formas horribles en que se cobijan los sufrimientos de los individuos, amontonados por conformismo y por costumbre en una soledad multitudinaria.

No queremos ser responsables de la muerte. Preferimos llorar con el pretexto de la culpa, acomodados a la dinámica de la muerte. Preferimos por ello que la vida se deslice en la omisión, en la mentira. El silencio que consiente todas las atrocidades. Lorca no existió en su país durante cuatro décadas. El hecho sólo pareció estremecer a seres solitarios, ya que no todos se consideraban poetas.

La mentira consiste en fingir horror ante lo que consentimos como un suceso corriente.

Aunque pueda ser tarde para reconocerlo, Lorca no mentía al hablar de los perfiles moribundos y grandiosos hallados en Nueva York. Intuía un orden brutal detrás de la metáfora. Un orden injusto consentido por los hombres. La masacre en cadena, sin autor, anónima. La eliminación física de lo animal en el más absoluto abandono, concebida como necesaria para prolongar el tedio, en beneficio de la ciudad. Como un paso inevitable hacia el futuro.

III

Nadie habla sobre la homosexualidad de Lorca. Pero es como un secreto a voces. Lo han convertido en eso y, por tanto, en un secreto manchado de vergüenza.

Quizá seguimos siendo víctimas de las versiones hagiográficas derivadas de una educación incompleta, interesada, que Schopenhauer denominaría «maliciosa». Max Stirner, desde el sentido moral libertario, desde ese ámbito de vivencias, frustraciones y deseos utópicos, o de utopías conjugadas con deseos viscerales, despreciaría ese estilo parcial de la formación que marca y encadena los hombres a la ignorancia.

Evocando, sabemos que eso ocurre desde esa célebre confrontación inmortalizada por el clasicismo renacentista italiano. La pintura trascendiendo su naturaleza reproductora, copiadora, tan combatida por Goethe, para ir más allá de las formas. Platón señala hacia las alturas, en tanto su maestro Sócrates, ceñudo, orienta su dedo para recordar las razones que tienen relación con los pies y con la tierra que sustenta nuestros cuerpos. Parece disculpar un olvido del discípulo predilecto.

También Cernuda, Capote, Mishima, Thomas Mann, e incluso Julien Green (el miedo a las rutas sexuales dentro del miedo metafísico del alma estrujada por el miedo), o Pasolini, o Gide, han padecido en la carne las consecuencias de ese pavor milenario que el silencio aborda de ignorancia, desdén y arbitrariedad. Mala conciencia.

Pésima educación.

El crimen de la ignorancia —según Sócrates.

O el fracaso de las ideas —conforme a lo que Platón demostró hurgando en vano en las brumas ciertas de las cuevas que no son iluminadas por el sol. No se trata de una simple metáfora.

Nos hemos acostumbrado a los secretos vocados desde el silencio.

Allí surge también la discriminación que torna malditos a los hombres.

Sabemos que, por razones siempre inconcensables, existen los malditos, y que es verdadera e indiscutible la turbulencia, desconfiando de lo visible o lo creíble —el bien, el mal, la fantasía, la calle, el todo, el vacío, la caída, la nada, el *elam*, la desesperanza—, la turbulencia de las visiones que comunican sus obras.

La historia del mundo parece indicar que los hábitos contaminados por el desconocimiento no encuentran solución.

Resulta hiriente *solucionar*, en lo histórico, aunque se trate de una tentativa, esa voz discordante de los malditos, sojuzgándolos en un ghetto, en un barrio dominado por la herumbre y el abandono y la distancia. Los malditos son libres, a pesar de los ambientes donde la confina la incompreensión general. Se mueven con libertad. Son condenados y estigmatizados por una sentencia teológica, superando lo apreciable para lo humano. Paradoja de la realidad. Burla de los creadores. La burla consiste en que los malditos, que en la mayoría de los casos —Lorca en especial— no pretendieron serlo y en que se mueven desobedientes, provocadores, sin sentido del tiempo, sin el peso del pasado, insensibles a esas formas de muerte física y moral donde el tedio está implicado, aunque también mueran —quizá alegres—. Son mortales. No son conscientes de la inmortalidad.

Razonable en apariencia, moderado, Lorca se desenvolvió libre. En su existencia todo era *a su modo*. Sin parcialidad. Vivió lo que amaba. Amó. Pero su amor no ha sido respetado. Como otros gigantes que no aceptaron el cerco de los ghettos intelectuales, las cárceles espirituales impuestas, las culturas falsarias, llevó su vida —cuerpo, lenguaje— guiado por sus querencias. Intuiciones, símbolos sensuales, ensueños carentes de epitafios. La sangre o las sangres que no se desean para los ojos. Ahora es preciso recalcar que, omitiéndose las alusiones a sus conductas amorosas, no era sólo un homosexual. Es lamentable ser considerado a través de una elección íntima cuestionada por los brujos de la moral imperante. Perseguido, denostado, envidiado por una excusa semejante. pero es triste, asimismo, y luctuoso, el silencio que quiere enterrar el amor de un hombre que quiso libre la vida.

Lo que el hombre no puede decir —según confesión poética de Cernuda.

Sabemos que Lorca amó con plenitud. Las biografías sagradas, desde un bando o desde otro, no resisten que sus protagonistas, sin convertirse en demonios carbonizados de azufre, abandonen con honradez la insulsa condición angélica que se les impone, hermosa si pretendemos mentirnos creyendo en un supuesto cielo terreno, insoportable si el deseo nos impulsa a vivir como humanos entre la alegría y el dolor.

IV

La estructura perenne de la obra poética, dramática y musical cultivada por Lorca se denomina elegancia, y así debe ser llamada. Aunque tan a menudo penetre en los ámbitos marcados por la pobreza, el frío de acero de los seres aislados —o que se alejan— de la comunidad los resentidos de aspecto honorable y maneras ordinarias al ejercer el poder. Lorca, con elegancia, retrató a los personajes que participaron en su muerte.

Pero la obra de Lorca no alude siempre a la muerte.

Acaso en este detalle se concentra su refinamiento para exaltar todo lo que vibra en esa realidad que fue creciendo en su obra y que aún permanece entre nosotros.

Elegancia en la rebelión, en lo exagerado de la rebelión contra la mentira. Elegancia formal y esencia de la creación. Formas libres y formas regladas. Realidades históricas en *Romancero gitano* y *Mariana Pineda*, aunque semejen los episodios de una leyenda aciaga, o actitudes románticas. El tiempo, paradójicamente, deja de existir en *Así que pasen cinco*

años, a pesar de que predomine el espectacularismo en el ensueño —también pesadilla— que reconstruye la vivencia de Nueva York, del absurdo, las factorías macabras.

Recuerdo y casticismo y tradición en el *Romancero gitano*. La añoranza de la vida errante cuando para algunos hombres y pueblos desaparecen las fronteras.

Aislamiento interior. El viajero desprendido de su sombra, absorbida por una ciudad que, de pronto, sustituye al universo, trasladando, asediando los sentimientos del hombre en su cuerpo.

La búsqueda de Lorca se vuelve más compleja. También se hace más complejo lo que tiene que decir. Búsqueda del público. El teatro.

Y la elegancia al emplear todos los recursos de la expresión —vitales y formales— permanece. No hay ocultamiento ni renuncia. Lorca compone piezas dramáticas y sigue siendo un poeta. Una sensibilidad aterrada y solitaria. Lo dicen sus canciones, su memoria, las imágenes y sospechan que anticipan los vértigos monstruosos de la razón.

Ante el artificio constante y pujante en la época, frente a la sumisión en el mundo de lo vulgar, día a día en una corriente de tiempo exasperado, la ingenuidad distinguida de Lorca profundiza en el escenario. Será la ficción de «representar» un reto para su cuerpo, para su lenguaje, para el trabajo y el arte de su escritura, e incluso respectoa a su ánimo pedagógico y aventurero, cuando se empeña en el ideal de *La Barraca*. Toda su poesía resaltaba la pasión de reconocer por sus nombres y valores las formas, las identidades, los personajes y las sacudidas que ocupaban su espacio en un entorno anclado en lo histórico.

Como señaló Pedro Salinas, Lorca era un buen andaluz.

Hay que añadir que Lorca, como Villon o Nerval, reflejó también los latidos secretos del corazón en las épocas de miedo y barbarie. La fuente de la fe en la vida se confunde y relaciona así con un credo universal, con la creencia visceral en la llegada puntual de la luz, día a día, forjando una realidad paralela a la de lo indeseable. En la poesía aue adopta trazos casticistas y estructuras gobernadas por la tradición o por un saber anterior a él mismo, se capta ese impulso de juego, de insurrección, que más tarde —cuando menos, sobre los *cinco años* de sus previsiones íntimas debió transcurrir medio siglo— se desbordaría en el teatro.

Advertimos la identidad entre el origen de la poesía y la vocación del universo de Lorca, que se fortalece sobre sus propias raíces. El poeta no se siente sometido, aunque los hechos hayan probado amargamente que era vigilado. El poeta reconoce su mundo, esclarece al máximo las relaciones entre los personajes. Son humillados y ofendidos, humillados e indefensos, humillados y víctimas de injurias como la esterilidad, la mala reputación, la miseria, el encierro, las navajas, la soledad indefinida y embrutecedora que traga y anula el poderío de las miradas que quieren escapar fuera de los límites carcelarios, la castidad vergonzosa e inexplicable en el reino de la sensualidad, y el silencio.

Había timidez en Lorca cuando estrenaba sus obras y la atención general recaía sobre Margarita Xirgu. Lo han recalcado los testigos.

Esa reserva apocada de emoción que se quiere plegar a un razonamiento lúdico se detecta también en el respeto profundo y elegante de Pasolini al hallarse cerca de María Callas, ocupando un segundo plano en relación a los informadores de prensa, o en la delicadeza con que Luchino Visconti posaba su mano sobre el hombro de Rommy Schneider, cuando la dirigía en *Ludwig*, yuxtaponiendo el barroco renacentista con la tensión wagneriana... En todos ellos palpitaban formas asimilables a la mitología, los principios de actitudes o apuestas vitales que por su encanto para afrontar el mundo se convertían en arte. El arte, juego en James Joyce para desvelar las mentiras en el lenguaje, consagraba la adolescencia a la in-

mortalidad. La muerte multitudinaria y sorda de lo instintivo era vencida. Pero desde entonces ese exterminio arrebatador y progresivo y feroz impuesto o propuesto por la época no se ha alejado de nosotros, como una advertencia implícita de los hechos, que es amenaza a la vez. Ocurre todos los días, no sólo en Nueva York.

Ya para entonces el hombre, Lorca, se sabía poeta. En Nueva York, figura que no acepta lo, al parecer, irremisible, y que se niega a renunciar al derecho a declarar lo que cree, mediante sus sentimientos.

V

Dijo Ernest Hemingway: «Es facilísimo sentirse duro como una piedra ante cualquier circunstancia durante el día, pero por la noche es otra cosa.»

Aunque tal vez fuera preferible desenmascarar a Hemingway, el hombre que se extrañaba al asimilar a su alrededor las formas ordinarias y ridículas que otros habían tejido con sus actos desesperados. La afirmación pertenece en verdad a un *alter ego*, protagonista de la novela *Fiesta*. Jack Barnes. Periodista norteamericano en París. Impotente a causa de una herida de guerra. Amante de la lidia taurina, de los ambientes nocturnos que brotan en cualquier oscura calleja.

En el alma del poderoso guerrero Hemingway, matador de elefantes, antílopes o rinocerontes, anidaba el espíritu de un ser inocente, dolido por las burlas de los acólitos y admiradores de Gertrude Stein, y que deseaba trabajar, pobre y feliz, para regresar a las selvas africanas, sobre una mesa de cafetín parisino, aislado y en paz con su conciencia.

La noche, los ambientes nocturnos. Hemingway, como Forster o Faulkner, recreaban la lucha de los hombres contra la naturaleza. La nostalgia de pertenecer a los inmensos paisajes donde la libertad juega con las sensaciones, donde los movimientos indican la cultura del instinto, permanece en aquellos seres que se imponen la tarea de superar el fracaso, las heridas blancas y mortales de la memoria o del cuerpo en el escenario hostil, limitado y opresivo de la ciudad, que es tanto como decir la civilización.

Como en una carrera de relevos que se desarrolla simultáneamente dentro de la literatura norteamericana, que simulaba desorientación o recurría al exilio a la menor oportunidad, con pretextos estéticos o viajes que encubrían cacerías de temas y personajes, Scott Fitzgerald describía la corrupción de la sensibilidad en los mundos selectos, distantes de los de escritores contemporáneos, creando una épica del refinamiento que ennoblecía una pugna penosa y casi picaresca que tenía por objetivo un ascenso social. También este combate urbano y de élite tenía lugar durante la noche.

Para Lorca quedan emparentados ambos elementos en la representación desnuda de la tragedia. Los símbolos que utiliza son muy sencillos. Sirven para aleccionar sobre la condición humilde —despreciable a los ojos de las «gentes respetables»— de sus personajes. Nos descubren su ser. Los hombres luchan y mueren en el paisaje, con el paisaje. Acusan los enfrentamientos, los fracasos y las muertes de otros. Son víctimas de un ambiente, en consonancia con un pasado pletórico de maldiciones, y de una atmósfera supersticiosa que regula sus conductas, reacciones, sentimientos, deseos y que prolonga como en un matadero la mecánica agotadora de los esfuerzos inútiles. Nadie, nada cambia realmente, en sustancia, a pesar de la pasión que los seres humanos empeñan en ese propósito. Y es así que la tragedia crea el territorio donde se cruzan, en una esgrima inexorable, seductora y siniestra, los cuchillos, los resentimientos, las oscuras pependencias y el amor, reproduciendo algo análogo a una fiesta.

Toda fiesta tiene una dimensión sombría y cruel.

La fiesta que en cualquier rincón del universo muda la piedra en un desbordamiento ardoroso, sin límites, encubre la tentativa de huir del temor. La fiesta es lo que susurra la noche. La agitación de los caballos en los establos, el relampaguear de las navajas, la fiebre de los cuerpos que se desean, los duelos inmisericordes que recrean tristes historias familiares —los hermanos en la sangre, en el amor, pero con mayor frecuencia en el odio— que chocan con un ansia de lo definitivo, en apariencia un anhelo absurdo, estúpido, a pesar de que más tarde la fábula cristalizara, desde la leyenda turbia en guerra civil, la última negación de lo entrañable, la más abrumadora y repulsiva, como un triste epílogo que quiere desmentir o imitar la imaginación luminosa de los hombres. En Lorca el paisaje habla de la muerte como en una fiesta.

Su alegría para describir esa ceremonia en la que el gozo no halla acomodo ni descanso ni placer, consiste en la lucidez para abordar ese espíritu ciego, terrible, que se justifica cuando hace mucho tiempo que pasó a nuestro lado, pero que no quiere explicarse. La muerte nunca ofrece opción. Pero Lorca la reconoció en su mundo, y su desprecio se encauzó merced a trozos líricos, austeros. Su expresión para hablar de ese drama, soñadora o grave, inclina a pensar que era necesario ver, entender, compadecer, amar a las víctimas...

VI

Practicó Lorca el dibujo y la música, además de la literatura. Quienes le conocieron han exaltado su virtuosismo al piano y su delicadeza y su pudor al dibujar. Los detalles resultaban oportunos para recordar que, como en la infancia de Manuel de Falla, su enamoramiento del drama se hizo real cuando él era niño y jugaba con un retablillo de guiñol, y sacudía las marionetas a escondidas, contando historias de malos apaleados y hadas por las que merece la pena luchar, y a las que salvaban paladines muy dignos y estirados.

El juego persiste en Lorca como una referencia inamovible de pasión contra la fatalidad.

Una metáfora que distrae y disuelve la espera, el vacío del tiempo, y que corroe las siluetas, recias y difusas, de las mujeres vestidas de negro que establecen su amargura como un modo de rendirse en un rincón, y lo imponen a todo lo que está vivo, en particular a las muchachas esbeltas que pretenden defender su juventud escapando —intentando escapar— de cualquier asedio, de la asfixia de la desesperación que ahoga la vida de sus mayores. Era lógico que el poeta reflejara esa contradicción, y que la encarnase en la mujer nos parece con los años imprescindible. La mujer, protagonista y víctima del penoso fracaso de la humanidad, vestida de luto o esbelta.

Por la impresión inicial que provocan, rápidos, ligeros apuntes para un dibujo más denso y global.

El niño que refería con sus muñecos historias de buenos y malos a los amigos de su edad había crecido. Sabía lo que significaba la mentira y empleaba un tono amargo para aludir a ella.

La falsedad es el planteamiento contra el que Lorca se enfrenta sin descanso en el teatro. Sería pobre e inexacto interpretar que nos hallamos ante una crítica social. Los intentos por desvelar un gran engaño universal que añade hermetismo a un mundo convencional, de relaciones cerradas, sostenidas por una situación de fuerza que se funda en una versión cruel del respeto familiar, mantiene ese duelo eterno entre la hipotética «inconsciencia» inocente de la juventud y la experiencia exhausta de la vida. Tras esas formas superficiales se presenta y detalla el drama, la comunicación del dolor, y la comunicación sencilla de tantas frustraciones que, aunque situadas o procedentes del pasado, continúan influyendo en lo inmediato.

Aún cuando todavía puede hablarse de hombres que se retan a luchas a muertes con navajas que sólo presencia la luna, lo esencial no radica en el dibujo de las figuras, sino en la sugerencia trágica.

Constituye también una encrucijada la mentira. Un punto donde coincide la necesidad del amor y la violencia.

La violencia se desplaza del ambiente a la interioridad individual de los personajes. Los domina, los posee, enunciando en la práctica una noción repulsiva de la sensualidad. El amor, como la espera de la mujer en *Así que pasen cinco años*, o los lances de juego que desembocan en el asesinato —el hombre, transformado antes que disfrazado, de jugador—, luego de un desafío radical a la fortuna, para concentrar ante el público la estampa del sacrificio desbordante del individuo en una atmósfera de sombras y presagios. El riesgo de vivir las tensiones y las amenazas, pero con todo, un área que consiente el movimiento, preferible a la inmovilidad contemplativa.

Cuando Lorca era joven, esa energía que consiste en negar los hechos o falsificar los motivos que animan —en lugar de ayudar— a vivir, llenó un escenario donde las demandas y dudas de la conciencia quedan descartadas por entero. Los dibujos de los conflictos humanos adoptaron formas pétreas. La vida fue invadida por las noches de piedra y la fiesta cobró un sentido lúgubre, exterminador. La mentira se cobijó en la violencia, a costa de la existencia de los seres humanos. El reino de la muerte ya no disimuló su poder detrás de las palabras, sino en los actos de seres humanos que, como dictaminase Dionisio Ridruejo, querían ser perdedores.

El mundo mágico de la infancia de Lorca se quedó sin música, sin dibujos ni diseños. Las marionetas se habían rebelado contra el escenario carente de malicia. La noche fue envenenada. Pero a pesar de ello persistió la inocencia, ocultándose de la mentira.

Por ese motivo no puede concentrarse la reflexión sobre Lorca sobre la memoria del asesinato, sino en la alegría de exaltar la victoria del poeta sobre la muerte. Incluso recayendo en que la muerte y la degradación de los matices entrañables de la existencia constituyen el aviso fundamental de la obra de Lorca, un apunte maldito durante décadas que se intentó segar de raíz.

Fue el poeta quien nos enseñó. No quisimos ver ni celebrar la sangre. En el confinamiento que exiliaba las razones y sinrazones del corazón el deseo exaltaba la alegría despiadadamente, sin ignorar la miseria que quiere acorralarla. El rito, como el duelo, persiste hasta el infinito.

No importan entonces si el tiempo pasa de cinco en cinco años.

Francisco J. Satué