

PRÓLOGO

Pierrot / Lorca: White Carnival of Black Desire es un ensayo, largamente pensado y nacido de mi fascinación por uno de los iconos de la modernidad en el último ochocientos y en el arranque del novecientos: Pierrot. Una máscara antigua, pues que deriva del Petrolino italiano de la *commedia dell'arte*, que se resignifica, como se verá, a partir del mismo francés Jean-Gaspard Debureau hasta convertirse en un tópico literario del modernismo europeo y, más particularmente, del español. A este personaje enigmático, bobalicón y triste, y a un tiempo idealista y poeta, le dediqué un capítulo de *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)* (2001), y después una antología de textos franceses, hispanoamericanos y españoles titulada *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua* (2007), a la que siguió la monografía *De un teatro en silencio. La pantomima en España de 1890 a 1939* (2008).

La pausada reflexión sobre este bufón perdedor me ha ido desvelando, con el paso de los años, el lugar central que ocupa en el imaginario lorquiano. A pesar de la acusada inflación de estudios sobre el poeta y dramaturgo de Fuente Vaqueros, y el número cada vez más creciente de investigaciones en torno a las máscaras lorquianas, lo cierto es que muy pocos trabajos han incidido en Pierrot y su relación íntima con Lorca, si exceptuamos el libro pionero de mi buen amigo David George, que en múltiples aspectos sigue siendo una referencia insoslayable: *The history of the commedia dell'arte in modern Hispanic literature with special attention to the work of García Lorca* (1995). La *commedia dell'arte* y su influencia en el teatro español y catalán son temas a los que sigue brindado George gran número de señeras aportaciones (2019). Pretendo ahora yo brindar una nueva perspectiva de la obra poética, prosística, teatral y hasta gráfica de Federico García Lorca, focalizando mi estudio en Pierrot como un mecanismo de representación íntimo gestado por el poeta en 1918, y constante a lo largo de

toda su trayectoria vital, como fórmula para *conocerse*, *escondese* y *mostrarse*. Y siempre desde la más absoluta humildad, que se sabe deudora de los grandes lorquistas –desde Andrés Soria Olmedo e Ian Gibson hasta Christopher Maurer y Andrew Anderson–, penetrar en Pierrot como la codificación más evidente de la homosexualidad del poeta, incidiendo así en un aspecto que, si bien abordado cada vez con más claridad, no ha ocupado posición esencial, que creo insoslayable, entre la crítica española y sí, por ejemplo, en la anglosajona o en la realizada desde aquellas latitudes por hispanistas nacionales. Así lo advertía Ian Gibson en *Federico García Lorca y el mundo gay*, citando precisamente a algunas de las más notables excepciones a la regla: «Este libro está muy en deuda con los trabajos de Paul Binding, Ángel Sahuquillo y Carlos Jerez Farrán, prácticamente ignorados por la crítica española. Desde aquí les expreso mi gratitud por sus valientes investigaciones sobre la relación existente entre la obra de Lorca y su tan largamente silenciada homosexualidad» (2010: 13).

Retomemos los tres verbos que apuntaba hace apenas unas líneas: *conocerse*, *escondese* y *mostrarse*, los cuales no delatan, pese a que pudiera parecerlo, acciones contradictorias. Pierrot sirve al Lorca más joven –el de los *juvenilia*– como vehículo para escindir y, aún con una mirada casi adolescente que transparenta concepciones absolutas y la búsqueda de un ideal inmaculado, contemplarse metamorfoseado en este *clown* finisecular. En este sentido, desarrolla un método similar al pergeñado por Luis Cernuda, también poeta homosexual de la Generación del 27. En su obra primeriza, la correspondiente a *Primeras poesías* (1924-1927), Cernuda, intentando descifrar un deseo que no acogerá su nombre, de forma explícita, hasta *Los placeres prohibidos* (1931), se observa a sí mismo, como un reflejo narcísico en el espejo de la conciencia, deambular por una habitación solitaria, siempre transida de iluminación artificial, en la que el deseo bulle sin posibilidad aún de realizarse:

En la soledad. No se siente
el mundo, que un muro sella;
la lámpara abre su huella
sobre el diván indolente.

Acogida está la frente
 al regazo del hastío.
 ¿Qué ausencia, qué desvarío
 a la belleza hijo ajena?
 Tu juventud nula, en pena
 de un blanco papel vacío (1983: 91-92).

Lorca no siente, en este primer estadio de su obra, el impulso de Narciso, pero sí la angustiada necesidad de contemplarse en el rostro de otro, incapaz todavía de verbalizar los oscuros recovecos de su deseo homoerótico.

Y, al mismo tiempo, *escondese*, puesto que la máscara es también un parapeto que impide contemplar la cara social, que no es necesariamente, como aprendemos en Nietzsche, la más veraz de las posibles (Vattimo, 2003), aunque sí la que se interpreta consensuadamente como tal. Cada rostro es un límite, una frontera impuesta entre el *yo* y el *otro*. En este sentido, elegir como *alter ego* a Pierrot implica, primero, la necesidad de proteger el frágil territorio personal del poeta y, en segundo término, la premeditada decisión de que sea el bufón blanco quien se convierta en portavoz de su lado *oscuro*. En cualquier caso, la máscara será asumida siempre por Lorca como un mecanismo de exhibición parcial y, por tanto, imperfecto –«mentido decorado» («un décor suborneur») llamaba Baudelaire a la máscara en «Le masque» (*Les fleurs du mal*)–, como bien se percibe, con la rima facilona como señuelo, en la «Oda del Pastor Bobo» de *El público*:

El pastor bobo guarda las caretas,
 las caretas
 de los pordioseros y de los poetas
 que matan a las giapetas
 cuando vuelan por las aguas quietas.
 Careta
 de los niños que usan la puñeta
 y se pudren debajo de una seta.
 Caretas
 de las águilas con muletas.

Careta de la careta
 que era de yeso de Creta
 y se puso de lanita color violeta
 en el asesinato de Julieta.
 Adivina, adivinilla, adivineta,
 de un teatro sin lunetas
 y un cielo lleno de sillas
 con el hueco de una careta.
 Balad, balad, balad, caretas (2006: 100-101).

Pero optar por Pierrot implica *mostrarse* de la manera que Lorca quiere (o simplemente puede). Como muy bien demostró Starobinski en su ejemplar *Retrato del artista como saltimbanqui* [*Portrait de l'artiste en saltimbanque*], la predilección *pierrotiana* del fin de siglo XIX –especialmente francés– tiene que ver con un proceso de identificación entre los creadores y la máscara, pues en esta última encuentran aquellos la síntesis más acabada de su *yo social* marginalizado. Una sociedad lanzada a la industrialización que iguala a sus ciudadanos bajo patrones y cánones establecidos en cuyas reducidas dimensiones no caben los disolutos, los bohemios, los idealistas y, por supuesto, los poetas.

Si bien no con Pierrot como punto de mira, es Baudelaire el primero que gira su rostro a aquellos *marginados* en los que se halla la metáfora más pura de la resistencia a la decadencia y a la mentira generales. Poco importa la condición de esos marginados –prostitutas, lesbianas, alcohólicos o traperos..., «ces gens hacerlés de chagrins» [«Le vin des chiffonniers» («El vino de los traperos»)]–, definidos como «vomissement confus de l'énorme Paris» (2000: 346). Sin embargo, el «chiffonnier» (el trapero) no está solo, porque su estela sirve de símbolo para todos los desheredados y los desamparados. No es sorprendente que Walter Benjamin, el filósofo judío de origen alemán, encontrara en Baudelaire a uno de sus mejores interlocutores, y no solo desde el punto de vista estético, sino también desde la construcción de su teoría de la historia [*Sobre el concepto de la historia*]. Postula Benjamin la necesidad de que la «verdad de la historia» sea buscada «nei punti di frattura e di abbandono» (Ambrosi, 2011a: 8). O digámoslo de otra forma: la «memoria de la humanidad», que no es solo la memoria de

unos hechos sino también, y sobre todo, la memoria sentimental de los hombres, debe construirse a partir de una historia no transitada, situada en las quiebras del tiempo, en sus momentos liminares, y encarnada por los olvidados, los perdedores, aquellos, en definitiva, que pueden ofrecer una vivencia distinta a aquella que se nos ha transmitido. En este sentido, y contradiciendo los dictados de Proust, la vida no como la «tejadura del pasado, del recuerdo, entre pasado y presente»; no una mera *reproducción* desde el hoy de lo que fue, sino una *construcción* de un tiempo nuevo que explique lo pretérito y lo presente, o a mejor decir que nos explique en el antes y en el ahora. Y desde esta perspectiva el teatro cumple, en su inmanencia, una función reparadora, capaz de introducirse en los vericuetos de «nuestra memoria histórica» –o, en clave lorquiana, en los pasillos umbrosos, escondidos y olvidados de nuestro propio ser– y ofrecer, para los ojos del presente, una imagen viva, encarnada en otros intérpretes, de sus posibilidades.

Se entenderá ahora, de forma más clara, la equivalencia que se fragua entre estos dos *seres históricos*, uno positivo y el otro probable: Lorca y Pierrot. El primero, poeta y dramaturgo español de la primera mitad del siglo xx, busca explicarse a través del segundo, máscara teatral y *probabilidad* de otra Historia –ya no positiva– contada desde los márgenes, en el que muchos *perdedores*, desde Baudelaire hasta Catule Mendès, se vieron reflejados (Palacio, 1990; Peral Vega, 2008). No es arbitrario que nuestro poeta acoja una máscara dramática, porque el teatro adquiere –ya lo hemos dicho– una función reparadora; en Pierrot encuentra Lorca una forma de hacer *diálogo* lo que hasta entonces era *monólogo* culpabilizante, en virtud del cual se cuestiona sobre la dignidad de su modo de amar y de concebir la belleza. Ello no es óbice, no obstante, para que la herida de la culpa se restañe completamente. El *yo probable* de Lorca, Pierrot, es, la mayoría de las veces, un bufón lastimero y solitario que exhibe las cuencas de sus ojos vacías, en la expresión de la inexistencia de un objeto amoroso al que proyectar su mirada; un payaso solitario cuya boca se esconde detrás de gorgueras hiperbólicas, como símbolo de la agónica lucha por expresar su querencia hacia iguales; un poeta, al fin, que nombra la realidad de sus miedos, hechos forma en biombos delatores (*El público*), en bosques teatralizados (*Así que pasen cinco años*) y en figuraciones gráficas del

deseo castrado (así el objeto que sostiene el clown en la ilustración *El paje de la pecera*)...

Pero Pierrot, como *yo probable* total de Lorca, es el medio para exhibir el lado más oscuro de los pasillos del deseo. Y en este sentido tampoco se aparta Lorca del magisterio de Baudelaire, para quien el interlocutor óptimo era Satán («Les litanies de Satan», *Les fleurs du mal*), con un evidente deleite en la belleza defenestrada –y también perdedora– del ángel caído:

[...] Toi dont l'oeil clair connaît les profonds arsenaux
Où dort enseveli le peuple des métaux,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi dont la large main cache les précipices
Au somnambule errant au bord des édifices,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,

O Satan, prends pitié de ma longue misère! (2000: 386)

La cita de Baudelaire no es en ningún caso arbitraria, ya que el Pierrot postverlaniano –remito al capítulo 2 del presente ensayo–, queda convertido en un «fantoche demoníaco, que revolotea sobre los vientos de ultratumba; ya no es un ser amasado con la pesada pasta terrestre [sino] un ser mercurial, el azogue corre por su venas, atraviesa como si fueran un aro de papel las fronteras de la vida y la muerte» (Starobinski, 2007: 61-62). Y, como tal, expresa libérrimamente su ruptura con las convenciones del deseo. Pensemos en la máscara *clownesca* que protagoniza la serie de autorretratos pintados por Lorca durante su estancia en Nueva York. Utilizando un procedimiento aprendido de su amigo, el artista uruguayo Rafael Barradas, en el rostro enmascarado solo se representan cejas y ojos –siempre vacíos–. El resto de la cara

aparece cuajada de lunas, en una contraposición entre el idealismo –de clara impronta pierrotiana– que quiere mantener frente al asedio del deseo circundante, simbolizado en animales fabulescos que asedian la integridad de la máscara. Pero pensemos también en el disfraz de Arlequín Blanco (*El público*) –tanto vale decir Pierrot, como demostraremos en el capítulo 6–, símbolo de la verdad homoerótica del Director (Enrique) que finalmente es rechazada en virtud de la imposición de una realidad heterotópica falsaria.

Que García Lorca elija a Pierrot como *reflejo* en el espejo de su conciencia implica también un modo de traducirse a sí mismo. Y en este terreno la teoría de Walter Benjamin sobre la traducción resulta de enorme pertinencia. El filósofo alemán entiende la traducción como un proceso dialógico entre autor e intérprete que tiene como fin último un parto, un alumbramiento de una nueva criatura, la obra traducida, que debe «despert[ar] el eco estricto del original» («La tarea del traductor» (1923), en Benjamin, 2014: 522). En la vida continuamente nos estamos traduciendo, de forma que, llevando el aserto benjaminiano un poco más allá, entenderíamos que *traducir* es volcarnos en aquello del otro que no invadimos, sino que penetramos. García Lorca *se vierte* sobre Pierrot, se traduce en él penetrando en su alma de soñador, de poeta en la palabra que reconfigura el orden del mundo, de amante fracasado que lucha por la imposición, aun a sabiendas del resultado, de un ideal, pero también haciendo suya la vertiente *decan-dente* de la máscara –remito a la «Introducción»–, esto es, abriendo la escotilla de su particular «teatro bajo la arena», en el que el proverbial color blanco del Pierrot se tiñe de negro y en el que, a la vez, su consabido idealismo se viste con ropajes liminares de sadomasoquismo y sexo furtivo, de ojos con cuencas vacías y alardes priápicos, de manos enormes y falos desproporcionados, de vómitos y soledad. Con todo, al final del proceso, el *traduttore* mantiene siempre su condición de *traditore*, por lo que ninguno de los lados de la ecuación resultara del todo fiable: Lorca porque se sabe falaz en su dimensión pública y busca un *alter ego* en el que explicarse; Pierrot, por su condición de máscara y, por tanto, de esencia transitoria y cambiante. Al fin, ambos son parape-tos de una verdad íntima que, ofrecida en forma de palabras, se resiste a ser explorada.

El texto misceláneo *Pierrot. Poema íntimo*, fechado el 9 de marzo de 1918 termina con la simbiosis total entre poeta y bufón: «¡Pobre Pierrot! ¡Pobre máscara de mi corazón...! Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!» (1998c: 425). Cuando uno asume un nombre está haciendo un acto de afirmación, pero también de negación restrictiva. Eso es algo crucial para entender, por ejemplo, la dimensión teatral de Don Juan, uno de los mitos más proteicos de la tradición española y cuya importancia dentro de la obra lorquiana –sobre todo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*– está aún por explorar. Cuando Isabella, primera de las conquistas del seductor en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, sospecha haber pasado la noche con un hombre distinto a su prometido el duque Octavio, expresa al desconocido que tiene delante de ella su deseo de «sacar una luz», a fin de alumbrar el fingido rostro del burlador; ante la afirmación taxativa –y satánica, a un tiempo– de Don Juan –«mataréte la luz yo» (1999: 77)–, pregunta llena de temor: «¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?», con la respuesta taxativa del Tenorio: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre» (1999: 78). Es decir, el conquistador se presenta al público arrancándose el nombre de su rostro con una máscara, lo que lo convierte en el personaje teatral por antonomasia, que se reinventa en cada uno de sus lances y en cada una de sus conquistas, como ya advirtió atinadamente el poeta y pensador español republicano José Bergamín en su artículo «Moralidad y misterio de Don Juan (Lo que va del hombre al nombre)» (1951), inserto en *De una España peregrina*. Don Juan se convierte, desde su propio origen, en una posibilidad infinita para todo aquel que se digne a subirlo a las tablas y, en consecuencia, en un tópico susceptible de ser transformado en virtud de los diversos vientos estéticos que vayan soplando a lo largo de los siglos. Pero lo que interesa a nuestro propósito es advertir cómo el seductor, perfectamente consciente de la restricción que supone responder a la pregunta que le formula Isabella, la escamotea hábilmente.

Lorca, a diferencia del Tenorio, asume, desde muy pronto, la correspondencia con la identidad pierrotiana, lo que, como queda dicho, equivale a asumir en su persona todos los rasgos que el bufón blanco había adquirido a lo largo del siglo XIX francés: poeta, soñador, ser lastimero y abocado al fracaso en asuntos de amores, y también máscara