



L'estiu de 1927, Federico García Lorca passà uns dies a la casa dels Dalí a Cadaqués. A la fotografia, García Lorca, assegut; a la seva esquerra, Anna Maria Dalí, Regino Sainz de la Maza i Salvador Dalí.

La relació Lorca-Dalí en la trama de «El Público»

CARLES LLORENS

Quan l'any 1930 Federico García Lorca va llegir *El Público* a un grup d'amics, un d'ells li va manifestar: "*Yo, la verdad, no he entendido nada*". Aquesta mostra de sinceritat, però, sembla que no va inquietar gens Federico, que admetia la dificultat del text i fins els problemes que suposava la seva representació. Tot i això, confiava en la seva obra i no dubtava a afirmar: "*Dentro de diez o veinte años será un exitazo*". Doncs bé, des d'aleshores fins a la seva estrena no han estat deu o vint els anys transcorreguts, sinó —pràcticament— seixanta. Aquests quasi dotze lustres, però, no han estat

suficients per produir entre el públic la capacitat de comprensió que Federico esperava. Així, la major part dels espectadors de *El Público* que presentà a Girona el Centro Dramático Nacional sortiren del teatre amb la mateixa sensació de no haver entès res que l'amic de Lorca.

Aquesta perplexitat de l'espectador és natural i fins lògica. Ja no és tan lògic, però, que Lluís Pascual —director del CDN— manifesti que *El Público* és una obra que no s'ha d'entendre i que basi el seu muntatge en aquesta consideració. Sembla com si el fet de posar en un text el rètol de surrealisme impliqués que tot en ell és arbitrari i gratuït. En absolut no és així. Si ens atenem a

una definició canònica, hem d'admetre que l'obra surrealista es pot entendre com a expressió del subconscient d'un individu creador. D'aquesta manera, caldria llegir *El Público* almenys com a manifestació del "jo" subconscient de García Lorca. Però és que, a més, i com sempre succeeix en el poeta granadí, resulta que el seu és un molt peculiar "surrealisme". Maria Clementa, en la introducció de l'obra, publicada per "Cátedra", puntualitza: "*No son demasiadas las características del teatro surrealista francés que han afectado a "El Público", ya que no hay mucho de onírico o subconsciente y menos del humor o la ironía que aparece en las creaciones teatrales de este*



Un dels nombrosos dibuixos de García Lorca representant Salvador Dalí.

grupo. Por el contrario, nos encontramos con un drama casi reflexivo, donde la palabra es fundamental... Tampoco podemos señalar en "El Público" incoherencia ni ilogicismo en su configuración interna, sino una gran lógica que podríamos calificar de poética, donde casi todo parece cuadrar como un perfecto rompecabezas, a pesar del ilogicismo de sus imágenes". Maria Clementa fa un gran esforç per refer aquest trencaclosques i el seu estudi ens ajuda molt a entendre l'obra de Lorca. Com també és molt útil la *Guía del lector* que en la edició de "Seix Barral" publicà R. Martínez Nadal, estudiós a qui Federico va confiar el manuscrit de *El Público* quan l'any 1936 va abandonar Madrid per a emprendre el viatge definitiu cap a la seva Granada natal.

Fruit d'una crisi sentimental?

Ni l'estudi de "Cátedra" ni el de "Seix Barral" aborden, però, les raons personals i biogràfiques que podien empènyer García Lorca a escriure aquesta obra. Com que

penso que aquestes poden obrir un molt revelador camí en la interpretació de *El Público*, intentaré resumir-les aquí. Així, el primer que cal tenir en compte és que *El Público* és coetani de *Poeta en Nueva York*, del guió cinematogràfic *Viaje a la luna* i de la peça teatral *Así que pasen cinco años*. La primera redacció de *El Público* va ser acabada l'agost de 1930, la qual cosa vol dir que es va escriure junt amb aquestes altres obres durant l'estada de Federico als Estats Units i Cuba. Amb l'aparició dels darrers estudis lorquians, aquest viatge a Nova York —gairebé mític en la poesia espanyola— presenta cada dia menys enigmes. Ja no es pot ignorar que García Lorca està fugint d'una molt profunda crisi sentimental, que té connotacions estètiques i literàries tan importants que fins arriben a fer trontollar la seva autoconsideració com a poeta. Aquesta crisi sentimental sembla força evident que està motivada per la ruptura amb Salvador Dalí, amic de la madrilenya Residencia de Estudiantes, de qui Lorca arribà a estar profundament enamorat.

Des del meu punt de vista,

aquesta ruptura podria ser molt bé el germen de tota la producció de Nova York i, més concretament, de *El Público*. En ella Federico intentà demostrar-se a si mateix i al seu amic que era capaç de crear com un veritable surrealista. S'ha de tenir en compte que en les múltiples cartes que Dalí envia a Lorca cada vegada va prenent més cos l'acusació que és un poeta que es mou dins dels paràmetres del més tradicional i "putrefacto" lirisme. Dalí reconeix en Lorca un gran poeta, però li tira en cara el seu temor a enfrontar-se a una estètica autènticament avantguardista. "*El día que pierdas el miedo, —li diu— te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin, el Arte tal como se entiende entre los puercos, harás cosas divertidas, horripilantes, tin ti ti crispadas, poéticas como ningún poeta ha realizado*".

Aquesta acusació de Dalí arriba al seu moment culminant en la que sembla la darrera carta d'aquesta correspondència. Dalí hi analitza el *Romancero Gitano* (1928) i argumenta: "*Incapaz de emocionarnos, ni de satisfacer nuestros deseos actuales, tu poesía está ligada de*

Lorca i Dalí a
Cadaqués, el 1925.



pies y brazos al arte de la vieja poesía". Luís Buñuel, que en aquest moment és el més important aliat de Dalí, opina d'una forma més o menys semblant en les cartes que envia als amics. Del *best-seller* que fou *Romancero Gitano*, en diu: "*Me parece muy malo. Participa de lo fino y moderno que debe tener cualquier poesía para que guste a los poetas cernudos y maricones de Sevilla*". En una altra carta —també de 1928—, Buñuel explica: "*Federico quiere hacer cosas surrealistas, pero falsas, hechas con la inteligencia, que es incapaz de hallar lo que halla el instinto*". Al cap de poques ratlles dirà que el surrealisme de Federico tan sols és capaç "*de poner erecto al débil miembro de Falla*".

Així, a *El Público*, García Lorca no fa la més mínima concessió a

aquell lirisme i aquella sensibilitat que li eren tan propis. I això fins a un punt tal que el lector acostumat a llegir la seva poesia i a assistir al seu teatre més característic quedarà absolutament desconcertat. Es desconcertarà quan els personatges es despengin amb intervencions com les següents: "*Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas*"; "*¿Y si yo me convirtiera en caca? Yo me convertiría en mosca*"; "*¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo?*"; "*En el campo está el campesino que se come los mocos...*"; etc.

És possible mostrar la veritat?

L'aspecte clarament dalinià d'a-

quests fragments i, en general, del conjunt de l'obra, no ens ha de fer creure, però, que *El Público* harmonitza totalment amb els plantejaments de l'empordanès. Després d'estudiar amb molta atenció les creacions tant de Dalí com de García Lorca, m'inclino a creure que entre ambdós s'estableix un diàleg, un intercanvi d'opinions que és continuació d'aquell que hi havia a la correspondència. Aquest diàleg, que es vehicula tant en creacions literàries com plàstiques i que Dalí no interromp ni amb la mort de Lorca, té en *El Público* un episodi fonamental. Un episodi que contesta aquella invitació de Dalí i Buñuel de lliurar-se als instints. Entenc *El Público* com una obra de tesi on es demostra com pot ésser molt destructiu el camí assenyalat per aquells. Per a Federico, lliurar-



Salvador Dalí, amb un ericó al cap, durant el rodatge de «L'Àge d'Or», amb Luis Buñuel, a Cadaqués, el 1930.



García Lorca a Barcelona.

se als instints és tant com mostrar la veritat, el coneixement de la qual pot suposar uns terribles efectes. Així, tot i que s'ha dit que a *El Público* no hi ha una trama, jo crec que és evident que hi existeix.

Quan en el primer quadre irrompen tres homes a la cambra d'un director de teatre és per re- criminar-li que en el seu muntatge de *Romeo y Julieta* no s'aborden veritats profundes. Els homes li reclamen un teatre que mostri "la ver- dad de los sepulcros". El Director reacciona violentament contra aquesta petició. "No puedo —diu—. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público?... ¿Y la moral? ¿Y el estó- mago de los espectadores?" Mal- grat aquesta oposició, els tres ho- mes aconsegueixen el seu objectiu i en els quadres dos i tres inauguren el "verdadero teatro, el teatro bajo la arena". Aquest és el teatre que surt de les "humedades profundas" i lluita "contra raíces y golpes de agua". El "teatro bajo la arena" és

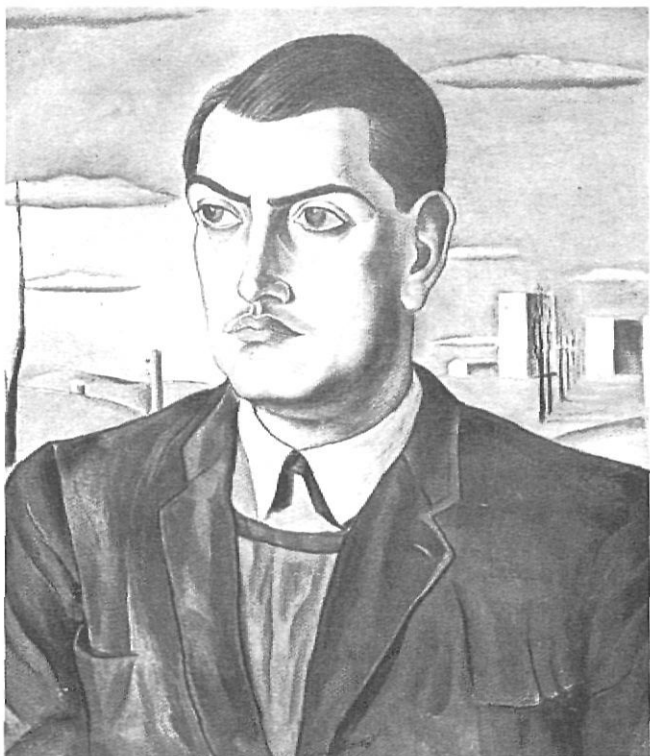
aquell on els personatges "mueren de verdad" i està en total oposició a l'engany del "teatro al aire libre", que se serveix de "la hojalata y el yeso, y la adorable mica, y, en úl- timo caso, el cartón".

La inviabilitat del "teatro bajo la arena" queda ben patent en el cin- què quadre, quan ja ha esclatat la revolució del públic. Un estudiant que apareix en aquest moment ho explica així: "El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muer- te verdadera de muchos niños. Por eso ha estallado la revolución". Aquest quadre mostra el descon- cert dels espectadors, personifi- cats en unes dames que s'han perdut en el teatre i no en troben la sortida. En el sisè i darrer quadre, el Director repassa l'experiència del "teatro bajo la arena" i es refereix a com "levantar el telón con la verdad original" suposa "manchar de san- gre las butacas". Tot i això, assu- meix la seva responsabilitat en

l'experiment realitzat i acaba per pronunciar: "¿El Público? ¡Que pase!".

El "amor oscuro"

Quina és, però, aquesta veritat que el públic no pot acceptar? Si, tal i com li demanaven Dalí i Buñuel, Federico creava a partir d'allò que li dictava el seu subconscient i el seu instint, s'havia forçosament de tractar de l'amor homosexual. Lorca i el Director saben que és una veritat que no es pot desemmascarar per- què han vist com "los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picos en- sangrentados, hundían por el tra- sero de un hombre grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quién colgaron con sus pro- pios intestinos". Federico sap que aquesta és la més probable de les reaccions. Potser és per això que tant *El Público* com els poemes de *Poeta en Nueva York* que tractaven



Luis Buñuel en un retrat de Salvador Dalí.
Pintura.



Fotograma de «Le Chien Andalou».

d'aquest tema no es publicaren sinó pòstumament.

Crec que el punt de vista que sobre l'homosexualitat té García Lorca està també determinat per aquell intercanvi d'opinions al qual m'he referit. En un article que ha d'aparèixer pròximament a la revista de literatura *Lletra de canvi* defenso una atrevida hipòtesi que apunta que el film de Dalí i Buñuel "Un chien andalou" és un atac a la persona i l'obra de Federico. La hipòtesi pot o no convèncer, però el cert i comprovat és que Lorca així ho va creure. Doncs bé, a "Un chien andalou" hi ha un total refús de l'homosexualitat, la qual cosa no sorprèn gens si tenim en compte que el jove Buñuel es dedicava a fer cruels bromes als *mariquitas* de Madrid i que també Bréton i els surrealistes tenien una gran aversió per aquest comportament sexual. "Un chien andalou" no fa altra cosa que absorbir els plantejaments de Freud, per a qui el veritable objecte de desig ha de ser sempre heterosexual. Per a Freud, l'homosexualitat o la masturbació són desviacions clarament patològiques.

"Un chien andalou" s'estrena a París el 5 d'octubre de 1929. *El Público*, la primera redacció del qual s'acaba l'agost de 1930, pot ser perfectament una resposta a aquesta pel·lícula. Així, García Lor-

ca planteja, en el segon quadre, una ben clara relació homosexual entre la Figura de Pámpanos i la Figura de Cascabeles. Qui ha llegit les cartes de Dalí a Federico no pot sinó veure en els dos personatges una projecció de la relació d'ambdós, en tota la seva complexitat. En un determinat moment, la Figura de Cascabeles afirma: "Todo entre nosotros era un juego", per tal de desempallegar-se del seu amic. Resulta inevitable recordar unes declaracions de Dalí que apareixen en el seu *Diccionario privado* i que exposen: "Si bien Lorca se sintió atraído por otras personas, pienso que la gran pasión de su vida fué Dalí. Yo lo quería, pero no me muestro jamás sentimental con los amigos. Yo jugaba con él para fastidiarlo".

Allò que ens interessa ara és, però, que quan finalitza aquest segon quadre, l'Hombre 1 analitza el fracàs de la relació entre la Figura de Pámpanos i la de Cascabeles. Explica: "Ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable". És a dir, enfront d'aquells que la consideren patològica, Federico veu l'homosexualitat com una inclinació a la bellesa pura. A la "Oda a Walt Whitman" de *Poeta en Nueva York*

confirma aquesta convicció, contraposant aquest amor pur a l'amor heterosexual que no és pur perquè implica reproducció —sang—. En l'oda a Whitman, l'obra del qual ajuda molt a entendre la perspectiva de Lorca, hi ha uns versos que contenen molt clarament aquesta idea:

"Porque es justo que el hombre no busque su deleite / en la selva de sangre de la mañana próxima. / El cielo tiene playas donde evitar la vida / y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora".

Aquesta opinió de Federico ens fa entendre que l'Hombre 1 exclami que els dos homosexuals del segon quadre són "dos semidioses". Immediatament, però, l'Hombre 2 puntualitza: "Dos semidioses si no tuvieran ano". Baudelaire havia ja deixat escrit que si els òrgans genitals eren tan pròxims als excretors era en virtut del pecat original. Així, no és gens estrany que per a Lorca l'anàlisi frustri la puresa d'aquest amor homosexual. "El ano —acaba reconeixent l'Hombre 1— es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte". En un altre moment, el Caballo Negro lamenta: "¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el



PUNT DIARI

Representació de «El Público» de García Lorca, al Teatre Municipal de Girona, el març d'enguany.



culo del muerto!». Aquesta importància de l'anús podria també estar en relació amb la negativa de Dalí als intents de sodomització de Lorca, que el pintor ha explicat. "Aquello —són paraules de Dalí— me molestaba mucho porque yo no era pederasta. Además, me hacía daño. Así, pues, la cosa no ocurrió". En qualsevol cas, sí que és evident que el tema obsessionava Federico fins al punt d'arribar a escriure un llibre —desaparegut— de *Sonetos al amor oscuro*.

Tots els personatges de *El Público* actuen en funció d'aquesta trama que es precipita —amb dramàtiques conseqüències finals— cap al desemmascarament d'una veritat, que no és altra que la de l'existència de l'amor homosexual. Tots s'han d'entendre en funció del grau de comprensió i de compromís amb aquesta veritat, siguin cavalls, homes, dones... Molts dels

elements de l'escenografia —incomprendiblement eliminats del muntatge de Pascual— resulten també poc clars si no es coneix el tan particular codi que utilitzen Dalí i Lorca. Qüestions d'espai fan que m'hagi de limitar a apuntar només algunes consideracions respecte a un sol d'aquests elements escenogràfics, com és el de la mà mutilada impresa en una paret del primer quadre. Aquest motiu és constant a les obres de Dalí i Federico. Apareix en els textos d'un i altre, en els dibuixos de Federico, en les pintures de Dalí, en diverses escenes d'"Un chien andalou"... Quina significació amaga aquest tan constant i recurrent motiu? Naturalment, tothom pot aventurar una interpretació. Una lectura psicoanalítica —no podem oblidar que Dalí era un àvid lector de Freud— considera que la mà mutilada és un càstig per la masturbació, una des-

viació patològica paral·lela a l'homosexualitat. Quan en els quadres successius de *El Público* aquesta mà desapareix i ocupa el seu lloc una lluna gelatinosa i, posteriorment, un gran ull, sembla que es cohesiona la nostra argumentació. No s'ha d'oblidar que, justament, són una lluna i un ull els que són lacerats per Dalí i Buñuel a "Un chien andalou".

Carles Llorens és filòleg.