



En el centenario de García Lorca: *El maleficio de la mariposa* y el teatro simbolista

José Ramón Enríquez



Cuando, al hablar del cante jondo, Lorca afirmaba que, en dos versos de una copla “se encuentra más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck”, de ninguna manera estaba menospreciando a éste, sino que buscaba elevar, por encima de su inmensa altura, la sensibilidad de un pueblo que había llegado a fascinarlo. Al hacerlo, nos dio dos claves fundamentales de lectura. Por una parte, el misterio simbolista –se encuentre en el cante, se encuentre en Maeterlinck– como culminación del hecho estético, a la manera de la piedra filosofal de los alquimistas. Por otra parte, su formación original en la estética simbolista, que no habría de abandonar a lo largo de su vida.

Es importante señalar estas claves de lectura a la hora de acercarnos a su obra, porque Lorca no es un poeta gitano, ni un poeta folclórico ni costumbrista. Son la ética y la estética del simbolismo –que llega a él por el modernismo de Rubén Darío– las que estructurarán tanto su poesía como su teatro, aunque no hayan querido verlo quienes lo han reducido a “andaluz profesional” como en una de sus arbitrarias lapidaciones lo hiciera Borges.

Sería desde el simbolismo –que recogió, en nuestra lengua, lo mejor del romanticismo para estallar en la grandeza barroca de ese modernismo que tuvo a Rubén como su apóstol– desde donde Federico buscaría recuperar el gran aliento de lo popular, a la manera de Góngora, y sería desde ahí desde donde denunciaría precisamente los facilismos costumbristas y folclorizantes que tanto han calumniado al pueblo. Podemos afirmar que Lorca acudió a lo gitano con la misma voluntad revolucionaria con que Picasso acudió tanto a lo africano como a la tauromaquia, y que con Artaud, tras encontrar el teatro balinés, llegó a perderse en la sierra tarahumara.

José Ramón Enríquez. Poeta, dramaturgo y director de escena. Cursó estudios de teatro en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en la Real Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid. Ha publicado varios libros de poesía, teatro y ensayo, entre ellos: *Ritual de estilo* (1970), *El fuego* (1985), *Nuestro viaje* (1987), *La ardilla vuela* (1995) y *Pánico escénico* (1997).

Pero su encuentro literario con el cante jondo no se realizó sino hasta noviembre de 1921¹, y el estreno de *El maleficio de la mariposa* se llevó a cabo el 22 de marzo de 1920. Nada hay, pues, de gitanería o de regionalismo en esta primera obra suya.

Porque nos daba la posibilidad de explorar el teatro simbolista en nuestra lengua, además de su increíble capacidad de subversión y de belleza, me decidí a proponerla como puesta final de una generación del Centro Universitario de Teatro (CUT). Me pareció un reto suculento el hecho de que un poeta veinteañero que, con esta obra irrumpió profesionalmente en los escenarios, fuera convocado, en su cumpleaños número cien, por un grupo de actores también veinteañeros y que también irrumpen profesionalmente en los escenarios. Las presentes notas pertenecen al cuaderno de trabajo de nuestra puesta cufena de *El maleficio de la mariposa*.

En un texto sobre *Poeta en Nueva York*, la cumbre poética de Lorca, escrita una década después de *El maleficio...*, la investigadora norteamericana Virginia Higginbotham encuentra “reflejos de Lautreamont en *Poeta en Nueva York*”², que considero perfectamente aplicables a *El maleficio...*, sobre todo por lo que corresponde a la época de *Impresiones y paisajes*, editada en 1918, y al magisterio indudable de Rubén Darío:

Uno de los temas constantes del libro de Lorca (se refiere a *Poeta en Nueva York*) es que la civilización tecnológica devora a los seres débiles, entre ellos, al poeta mismo. [...] *Les chants de Maldoror* fue introducido en España por Rubén Darío. [...] Como joven autor de *Impresiones y paisajes*, Lorca parece haber admirado *Maldoror*. Al escuchar un aullar de perro que le inspira miedo, el poeta nota que "Dentro de mí se agita una afirmación sobre aullido de los perros, que escribió el loco y fantástico conde Lautreamont". [...] Enajenado de la sociedad, odiando la brutalidad humana, Lorca, como Lautreamont, expresó su amargura y confusión con la grotesca combinación de cuerpos animales y humanos. [...] Lo grotesco, tan importante en *Poeta en Nueva York* y en *Maldoror*.

Eso grotesco, además de hermanarlo con Lautreamont, lo hace también con el esperpento valleincliniano que Lorca admira tanto y al cual se refiriera con entusiasmo en tantos momentos de su vida. Y se puede afirmar que en esta mirada maldororiana y esperpéntica sobre lo animal radica precisamente la teatralidad de *El maleficio de la mariposa* tan negada por los críticos desde su estreno hasta el día de hoy.

No era el primer texto teatral en el que Lorca planteaba animales desprestigiados o plenamente repugnantes para hablar de amor. Ya había utilizado cerdos, por ejemplo, en el fragmento que conocemos como *Del amor. Teatro de animales*³, al cual explica Andrés Soria Olmedo citando, dentro del franciscanismo lorquiano, tanto *Los motivos del lobo* de Rubén Darío como un verso de Víctor Hugo: "No hay animal que no tenga un reflejo del infinito"⁴. Pero, además de Darío y de Lautreamont, el propio Lorca cita, en su prólogo de *El maleficio...* otro magisterio como fuente de inspiración, el macrofílico y zoofílico *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

De modo que, para encontrarnos con el mundo del poeta adolescente, será preciso llevar hasta las últimas consecuencias una propuesta por la cual corretean Rimbaud y Shakespeare, Lautreamont y Maeterlinck, Verlaine y Rubén Darío, Valle Inclán y el "Merdrel" primigenio de Jarry, la ironía, la sangre y cualesquiera fluidos corporales, en esa ebullición de elementos siempre contradictorios del esperpento que quienes hacemos teatro en esta lengua heredamos del mismísimo Arcipreste, de don Fernando de Rojas y del impresentable cuanto maravilloso Miguel de Cervantes.

Si Lorca conoció a los simbolistas por Rubén Darío, cabe subrayar que de la influencia y el magisterio de Rubén nunca renegaría. El 17 de agosto de 1917, en el *Diario de Barcelona*, Federico publicó un ensayo, *Las reglas de la música*, en el cual homenajea abiertamente a Rubén:

Llegó Rubén Darío, El Magnífico, y, a su vista, huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón, y dio el silencio cuando cantó su "Marcha triunfal".⁵

El corte modernista de los primeros poemas de Federico muestra el indiscutible magisterio de Rubén Darío. En el siguiente poema, sin título, fechado el 29 de junio de 1917, pueden leerse versos como éste:

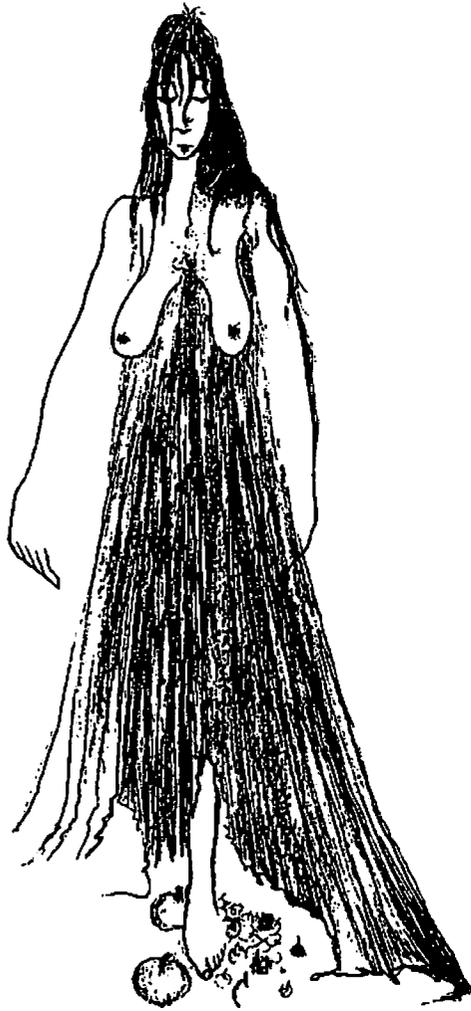
Se llora por ansias de amor que no llega.
Se llora por carne vista a lo Berlioz.
Y llega la noche negruzca y callada
y llega la carne con fe y esplendor
y llega el placer con dulce extravío,
mas ¡ay! Que la muerte llegó y el dolor.

De la misma manera, *Granada, elegía humilde*, el primer poema publicado por Federico en la revista *Renovación*, de su ciudad, el 25 de junio de 1919, a pesar de su tema, no usa el octosílabo del romance clásico y popular que haría a Lorca famoso unos cuantos años después, sino el alejandrino de indiscutible cadencia modernista. Como de indiscutible cadencia modernista son los dodecasílabos del madrigal que canta el cucaracho poeta en *El maleficio...* En *La oración de las rosas* (mayo de 1918) no sólo recuerda las cadencias darianas sino que trae literalmente a un Rubén "trágico" y, con él, al Verlaine del inefable *Responso*:

Panidas, sí, Panidas;
el trágico Rubén
así llamó a sus versos
al lánguido Verlaine
que era rosa sangrienta
y amarilla a la vez.

No se puede dejar pasar desapercibido que, justamente para la escena previa al trágico desenlace de *El maleficio...*, Lorca identificará a este Verlaine con su poeta cucaracho o, por lo menos, pintará de amarillo a los poetas malditos precisamente cuando van a ensangrentarse:

Aparece Cucarachito el Nene, pintado graciosísimamente de amarillo. Trae una cara doliente y afligida.



Si el Verlaine de un poema adolescente, contemporáneo de *El maleficio...* está en el cucaracho, y podemos apuntar como posible que la concepción de su destino trágico prefigurara al Whitman de la *Oda*, ¿no es válido afirmar que el cucarachito pertenece a la estirpe de esos poetas malditos que, desde Edgar Allan Poe, llegan a Lorca y con los cuales se identifica? Porque no sólo conocía y admiraba a Verlaine, sino que se identificaba con él, como lo escribió a Adriano del Valle en una carta de 1918:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar...

Si éticamente habría de seguir las huellas de ese concepto que Verlaine acuñó como “poetas malditos”, creo sinceramente que nada se fuerza al considerar a Lorca en la línea de los poetas malditos. A ello, por cierto, ha dedicado un interesante libro Francisco Umbral.⁶ En un punto diferiría yo de este libro de Umbral, el relativo a que

Lorca es el primer poeta maldito de nuestra lengua: yo —como él lo hace con François Villon— rastrearía la genealogía maldita desde el Arcipreste y don Enrique de Villena, pasando por Alarcón y sor Juana, hasta el propio Lorca —pero ello sería una hipótesis para otros trabajos.

Que conocía y admiraba a Lautreamont ya lo hemos anotado líneas arriba, y los Gusanos de Luz de *El maleficio...* llevan a las últimas consecuencias esta voluntad no sólo de reivindicar lo más despreciado del mundo animal, sino inclusive de identificarse con ello. Los gusanos funcionan como un coro de narradores, como los encargados de efectuar la parábasis clásica. Por ello, fusionarlos en uno solo y abrir con ellos la obra, en lugar del prólogo justificatorio, puede significar encontrar al mismo Lorca en el Gusano de Luz que asiste a todo y que dialoga con el público. Lorca es un gusano de la misma manera en que es un cucaracho y una mariposa.

Pero es imprescindible destacar que a la teoría del conocimiento y a la estética del simbolismo, corresponde la reacción de aquellos poetas contra la traición de la república burguesa que masacrara al pueblo en la Comuna de París. Los poetas simbolistas no fueron políticamente neutrales, sino un grupo iracundo y fervientemente iconoclasta inscrito en la más pura tradición anarquista que negaba a Dios y a la Patria, así como la validez de cualquier regla. En esta línea está el ya citado ensayo, *Las reglas de la música*, publicado por Lorca a los diecinueve años y que bien puede ser un eco de las furias de Jarry:

La música es en sí apasionamiento y vaguedad [...] Para sentirla, es necesario poseer imaginación loca y nerviosa. [...] Las reglas, en este arte de la música, son inútiles [...] ¡Cómo encerrar un corazón en una cárcel de otro! [...] Por regla general, estos señores ponéfaltas, que no saben una palabra de sentimiento, y que se agarran a las reglas como el niño hambriento a la teta, son unos pobres infelices que creyeron que ya tenían todo el bagaje intelectual con poseer un diploma laudatorio de una de esas nefastas corporaciones. Pero son los que enturbian las vidas a los artistas, criticándolos, oscureciéndolos y ahogándolos con su influencia. [...] La noche no tiene reglas, ni el día tampoco. Ahora bien: que muy pocos son y serán los que hablen trágicamente con ella...

Mucho más fuerte y mucho más cercano al Rimbaud de “Ahora estoy maldito, ¡tengo horror a la patria!”, es un texto del 27 de octubre de 1917, clásicamente anarquista si no



fuera cristiano –aunque no debemos olvidar la existencia de corrientes cristianas en el anarquismo, presentes inclusive en la Comuna y simbolizadas por Tolstoi, en las cuales cabe perfectamente Lorca. Se trata de un panfleto titulado *El patriotismo*, inédito y conservado en los archivos de la familia García Lorca, del cual entresaca algunos fragmentos Eutimio Martín⁷ que vale la pena consignar aquí para perfilar mejor al “artista adolescente”:

[El patriotismo es] un sentimiento que tiene por espíritu a un trapo de colores, por voz una corneta desafinada. [...] Los sacerdotes del patriotismo nos hacen a los jóvenes besar una cruz infame formada por la bandera y una espada, es decir, la cruz de las tinieblas y de la fuerza. [...] ¡Ah, nuestras gloriosas tradiciones! Todas incubadas en la maldad y amparadas cobardemente a la sombra augusta de la cruz. España tomó para encubrir sus maldades a Cristo crucificado. Por eso aún vemos su ultrajada imagen por todos los rincones. Con el nombre de Jesús se tostaban hombres. En el nombre de Jesús se consumó el gran crimen de la Inquisición. Con el nombre de Jesús se echó a la ciencia de nuestro suelo. Con el nombre de Jesús ampararon las infamias de la guerra. [...] Toman la luz y la hacen oscuridad. Toman la paz y la hacen lucha. [...] El patriotismo es uno de los grandes crímenes de la humanidad porque de sus senos, podridos por el mal, surgen los monstruos de la guerra. [...] Enseñan el apoteosis de la crueldad y la razón espantosa de la fuerza [...] en vez de ampararse a la inefable luminosidad del evangelio de Jesús. Debemos formar en las escuelas ciudadanos amantes de la paz y conocedores del evangelio. Debemos de crear hombres que no sepan que existió el desdichado Fernando el Santo, ni Isabel la fanática, ni Carlos el inflexible, ni Pedros, ni Felipes, ni Alfon-

sos, ni Ramiros. Debemos de resucitar las almas niñas, contándoles que España fue la cuna de Teresa la admirable, de Juan el maravilloso, de Don Quijote divino y de todos nuestros poetas y cantores.

Otra decisión fundamental de los poetas malditos, compartida por Federico, es la reivindicación del propio cuerpo frente a la moral imperante y muy directamente de cuanto esta moral condena como exceso o perversión. El 1º de febrero de 1918, Federico publicó su primer libro, *Impresiones y paisajes*. Precisamente son estos textos los que permiten a Eutimio Martín⁸ llamar a Federico “discípulo respondón de San Juan Clímaco”:

A esta concepción del quehacer literario como un peregrinar, es muy posible que haya contribuido en buena medida el texto de San Juan Clímaco, atentamente leído y anotado por el aprendiz de escritor. [...] *Impresiones y paisajes* constituye la respuesta de Lorca a *La escala espiritual* de San Juan Clímaco. [...] Vivir en carne como si se estuviera fuera de ella, eso Lorca no lo aceptará jamás y desde *Libro de poemas a Diván del Tamarit*, desde *El maleficio de la mariposa* hasta *El público*, no cesará de reivindicar la anulación de la dicotomía cuerpo-alma sobre la que reposa la doctrina monacal.

En esta línea de ataque a la moral monacal que fundamenta el catolicismo inquisitorial, y que pasa intacta a la moral burguesa, el Gusano de Luz de *El maleficio...*, primero, aconseja al público e, inmediatamente después, le informa de la gran noticia que contiene los ecos de Víctor Hugo:

Bebed las dulces gotas
serenos y tranquilos
sin preguntar jamás
de donde habrán venido. [...]
¡Dios está dormido!

El tema del Dios de Lorca, opuesto a su propio Cristo –como ocurre en buena parte de la tradición cristiana en nuestra lengua–, y la confusión de éste con Dionisios y el Diablo, queda como un tema a tratar posteriormente. En este momento, centrémonos en el tea-

tro simbolista que no es un experimento aislado sino una propuesta meditada y ampliamente desarrollada. Así, recordemos que el primer texto de Lorca publicado, en febrero de 1917, en el boletín del Centro Artístico de Granada, *Fantasia simbólica*, es un cuadro dramático en la misma línea en que lo son sus contemporáneos *Balada de la placeta* (primer poema publicado por Lorca según Marie Laffranque), *Balada de un día de julio*, y *Balada del agua del mar* (los tres fechados en 1919 y posteriormente publicados en *Libro de poemas*, en 1921), así como *Escuela* (1921), *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* (1921), *Diálogo del amargo* (1921), *Herbarios* (1922), *En el jardín de las toronjas de luna* (1923), *Las tres brujas desengañadoras* y *Encuentro*, de *En el bosque de las toronjas de luna* (1923). Años después, Lorca continuaría esta propuesta de teatro breve, más simbolista que surrealista, con *La doncella, el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera*, *Diálogo mudo de los cartujos*, *Diálogo de los caracoles* y *Diálogo con Luis Buñuel*, además de otros textos, diálogos y “fantasías simbólicas” recientemente aparecidos. Textos con los cuales conforma una interesantísima y poco explorada propuesta, a la cual Lorca se refería entusiasmado como “profundísimas de puro superficiales”.

Entre fantasías simbólicas, diálogos, cuadros escénicos, títeres, calas en el teatro clásico y popular, la propuesta universitaria de La Barraca, y todos los etcéteras escénicos imaginables, Lorca se pasa la vida desmintiendo a quienes no lo consideraban esencialmente un hombre de teatro.

Pero *Fantasia simbólica*, publicada a los diecinueve años recién cumplidos no sólo nos ofrece, con su título, la filiación estética del arranque lorquiano, sino que permite una reflexión al margen. Al tratarse de un texto en homenaje a José Zorrilla cuyo “espíritu flota sobre la Alhambra”, no podemos dejar de recordar que fue con la lectura de un texto de homenaje en el entierro de Zorrilla, como se dio a conocer el último y el mayor de los románticos españoles, Mariano José de Larra, ¿no habrá vuelto a ser Zorrilla el disparador de un poeta nuevo, esta vez de un poeta simbolista y modernista que, como todos los de esta corriente, recoge lo mejor del espíritu romántico? Y siendo Lorca un dramaturgo plena y conscientemente sim-

bolista, sobre todo en *El maleficio de la mariposa*, ¿cómo llevar a escena su fantasía simbólica con actores entrenados para moverse en los vericuetos del realismo psicológico, pero no para plantearse más la compasión que la identificación, con una figura y no con un personaje?

Permítaseme, en este sentido, citar un texto⁹ que plantea brillantemente lo que simbolistas y modernistas heredan naturalmente del romanticismo:

El romanticismo tiene dos caras, una nostálgica, vuelta hacia el pasado, la otra energética, vuelta hacia el porvenir, hasta la Utopía, prolongando la tendencia hacia el progreso del Siglo de las Luces. Esas dos caras pertenecen claramente al mismo Ser que intenta recrear la unidad del mundo, unidad que, desde el Renacimiento, la ciencia moderna le hizo perder. Tal unidad sólo puede volver a hallarse gracias a un pensamiento sintético, simbólico y analógico, totalmente distinto del pensamiento analítico, determinista y lógico que es el fundamento de la ciencia. El pensamiento analógico estructura el mundo, incluyendo al hombre, por las sinestesias y las correspondencias.

El reto actoral corre por estos caminos. Donde hemos sido entrenados para el análisis psicológico, intentar la síntesis productora de símbolos y abrirnos a resultados no planeados, precisamente ahí donde acostumbramos pedir certeza y claridad, para movernos al tanteo fuera de las premisas de la lógica aristotélica. Sin embargo, para estas notas, sólo cabe la enunciación del tema. o

Notas

- 1 La edición del cincuentenario de editorial Aguilar señala en su cronología que, en noviembre de 1921, Lorca escribió *El poema del cante jondo*. En *Obras completas*, tres vols., Madrid, 1986.
- 2 En *El escritor y la crítica*, Ed. de Ildelfonso Manuel Gil, Taurus, Madrid, 1973, p. 230.
- 3 En García Lorca, Federico, *Teatro inédito de juventud*, Ed. de Andrés Soria Olmedo, Cátedra, Madrid, 1994.
- 4 *Idem*, p. 23.
- 5 Los textos que no lleven alguna nota específica se encuentran en la edición citada de las *Obras completas* y son fácilmente localizables en sus índices.
- 6 Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Bruguera, Barcelona, 1978.
- 7 Martín, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 151-152.
- 8 *Op. cit.*, pp. 154 - 155.
- 9 Pichois, Claude y Jean Zingler, *Baudelaire*, Debates, Valencia, 1989, p. 266.