La «quimera» de García Lorca: expresión surrealista de un mito

Acerca de la veta surrealista de la poesía de García Lorca se ha hablado y escrito extensamente en los últimos años. *Poeta en Nueva York* es considerado ya casi sin discusión un libro surrealista, y esto a pesar de las declaraciones del propio autor, quien en su intento de no ubicarse bajo ninguna etiqueta, manifestó rotundamente refiriéndose a sus poemas de esa época: «... emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.» [1].

Las reservas de Lorca para con el Surrealismo se referían especialmente a las limitaciones comunicativas de ese Movimiento, cuyas creaciones resultaban a veces inaccesibles, pero no por eso dejaba de reconocer la secreta e intensa verdad del mundo onírico que el Surrealismo procuraba exponer: «En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente, es, aunque, muy pura, poco diáfana» [2].

En el mismo año en que Lorca pronuncia estas palabras, 1928, concluye tres diálogos en prosa destinados a la revista granadina *Gallo: El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante* y *Quimera.* Estos diálogos constituyen formas dramáticas experimentales de difícil clasificación, pero fieles a la definición del teatro del propio autor... «el teatro es la poesía que se hace humana», y muy dentro de un espíritu onírico, surrealista. Este espíritu también se impone en lo que Lorca llamó sus «comedias imposibles», *Así que pasen cinco años* y *El público,* escritas algo después. Es de recordar que, ya en la culminación de su carrera, sólo unos pocos meses antes de su muerte, el autor resaltó en una entrevista la importancia que él le adjudicaba a esas piezas: «Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables... En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas» [3].

¿Cuál era ese «verdadero propósito»? Y, ¿por qué surge precisamente bajo un rodaje surrealista?

Intentará proponer una respuesta a estos interrogantes a través del análisis de *Quimera*, singular creación que pienso que condensa en forma fascinante ciertos temas nucleares del universo lorquiano, e ilumina algunos caracteres de los grandes dramas que definirían luego la carrera teatral del granadino.

En primer término trataré de puntualizar qué elementos surrealistas es posible discernir en este teatro de Lorca. A mi juicio Lorca se entrega al Surrealismo cuando deja de lado la recreación de los límites tradicionales de tiempo y espacio, usa un lenguaje que incursio-

[1] *Federico García Lorca,* Obras completas *(Madrid, 1969), p. 1654.*
[2] Ibid., *p. 90.*
[3] Ibid., *p. 1811.*

na reiteradamente en lo irracional, forja una atmósfera sonámbula, y todo esto para asumir sus temas más íntimos, rescatando los contornos arquetípicos de aquellos mitos que le conciernen en profundidad y que él recrea libremente.

A partir de esta perspectiva, examinemos cuáles son los contenidos manifiestos y latentes de *Quimera.*

Quimera es una pieza breve, compuesta por un único cuadro, en la que intervienen cuatro personajes y voces provenientes de fuera de la escena. Los personajes son: un hombre, un viejo, una mujer y una niña. Sólo el hombre está designado con un nombre propio, Enrique. Ninguno de ellos es descrito en el texto, que tampoco especifica tiempo ni lugar donde transcurre la acción. La palabra PUERTA señala el único detalle espacial que provee el autor al comienzo de la obra; más adelante se mencionará una ventana.

La situación que se plantea es la partida del hombre, y el cuadro se desarrolla en el exterior, fuera del territorio de la casa. El Viejo, un mendigo de acuerdo a su propia definición, pretende cargar las maletas del viajero, pero éste lo rechaza. Procedentes del interior se escuchan voces de niños. Dicen adiós a su padre y le formulan encargos: una ardilla, un topo, minerales, un lagarto. En la ventana surge la mujer, también despidiéndose. Una niña aparece en la puerta, para desechar la ardilla que había solicitado un momento antes y reclamar en su lugar una colección de minerales, luego prefiere un topo, y finalmente, cuando el hombre y el viejo ya han abandonado la escena, vuelve a pedir la ardilla y llora angustiada pues su tardío reclamo no es escuchado. Su madre la retiene, inflexible y autoritaria, impidiéndole salir.

El diálogo es entrecortado y en cierta medida incoherente. En ocasiones, unos repiten las palabras de los otros, como ecos y resonancias. El Viejo y la Mujer son los que se manifiestan en forma más extensa. El Viejo se refiere al pasado y a su miedo a los caballos, que le hace preferir su actual condición de mendigo a la anterior de cochero. La Mujer expresa su soledad ante la partida del marido, la violencia de sus deseos eróticos y su poder virtual de aniquilar al hombre, de «tragárselo».

La obra concluye con el llanto de la niña que clama por su ardilla.

Hasta aquí el contenido manifiesto. Veamos en qué forma es factible desentrañar, por los menos en parte, su contenido latente, tomando en cuenta los motivos recurrentes que pueblan la obra poética y dramática de Lorca, los arquetipos míticos, y aquellos símbolos que trascienden en su calidad de presencias asiduas del inconsciente colectivo.

Título de la obra

¿A qué alude Lorca con el nombre de *Quimera?* ¿Al monstruo mitológico, híbrido y devastador, que con su aliento de fuego aniquilaba a los hombres que se le aproximaban, o al concepto actual del término, que denota una idea fantástica, ajena a la realidad?

Pienso que ambas acepciones tienen vigencia para comprender las implicaciones del título: su calidad de fantasía onírica surge en forma evidente ya a partir del contenido manifiesto. La obra toda se desarrolla en una atmósfera sonámbula, sin elementos que sugieran una realidad tangible. Los personajes no tienen contornos rotundos, son más bien voces que parecen fluctuar en un limbo extra espacial y temporal. En cuanto a la Quimera mitológica el autor esboza aquí el perfil de una efigie devoradora y dominante (la Mujer) que evocaría a esa imagen fantástica. Tengamos presente la pasión de Lorca por la mitología y recordemos también que múltiple formas de quimeras, medusas, y esfiges, símbolos todas ellas de un erotismo macabro, fatal, poblaron profusamente las creaciones de los decadentes y simbolis-

tas, quienes ejercieron reconocidas influencias en los creadores españoles de la década del 20[4].

Veremos más adelante en qué medida este inquietante arquetipo femenino constituye una constante en la producción lorquiana.

Ubicación de los personajes en escena

Los personajes que aparecen en escena son cuatro, dos figuras masculinas y dos femeninas. El deslindamiento de las dos esferas: Hombre-Viejo, Mujer-Niña, es subrayado a nivel espacial desde el comienzo mismo de la pieza, y sugiere la confrontación del Principio Masculino con el Principio Femenino.

Enrique Viejo Fuera de la casa = Mujer Niña Dentro de la casa

Al final, ante la partida del Hombre y el Viejo, la separación se consumará en forma absoluta. Es decir, uno de los temas centrales de la creación lorquiana, la disociación de los sexos, aparece formulado aquí a través de un planteo onírico, surrealista.

Tipo de diálogo y simbología

El diálogo es lacónico e incoherente en ocasiones. Las brevísimas frases pronunciadas por las voces provenientes del interior guardan entre sí una relación estructural que les confiere un ritmo especial, una monótona cadencia.

El parlamento más largo es el de la mujer —asimismo no llega a completar ocho líneas— y se diferencia del resto del texto por su explícita y acuciante intensidad poética.

La simbología abunda en imágenes del mundo animal: caballos, reptiles, roedores.

El texto todo posee una cualidad de poema en prosa, por momentos alucinante, con más de misterio que de lirismo.

Características de los personajes

Enrique

El Hombre de la pieza se distingue del resto de los personajes por estar individualizado por medio de un nombre: Enrique. Sólo la mujer pronuncia este nombre reiteradas veces, no en un contexto coloquial, sino de forma evocativa.

Mujer: Enrique mío, Enrique/Adiós, Adiós... Enrique, Enrique...

El nombre Enrique aparece otras veces en la producción lorquiana, tanto poética como dramática. En la obra *El público*, Enrique es un clamor que se repite, sin especificarse en forma concluyente y exclusiva cuál personaje lleva ese nombre. En esa pieza, donde las figuras sufren continuos desdoblamientos, al grito «¡Enrique!» responden alternadamente diversas voces y ecos. En *El público* existe un personaje femenino llamado Elena, que aparece con atuendos griegos y se describe como la esencia abstracta, utópica de la femineidad. Enrique y Elena: esta conjunción evoca el *Fausto* de Goethe. Enrique Fausto, aquel que en el momento mismo de entregar su alma al diablo, ve reflejado en un espejo lo que él juzga «el acabado modelo de las humanas beldades», la Elena griega. En una temprana poesía

[4] *Sobre este tema, ver el libro de Philippe Julian,* Dreamers of Decadence, *tr. Robert Baldick (London, 1974).*

—«Prólogo»— Lorca adopta la voz de Fausto, y amonesta así a Dios: «Estás sordo, estás ciego o eres bizco de espíritu», luego invoca a Satán «...ven, Satanás errante, sangriento peregrino...» para concluir prediciendo: «Y oiré una tarde ciega mi «Enrique, Enrique», lírico, mientras todos mis sueños se llenan de rocío».

Con esta invocación concluye la primera parte del *Fausto* de Goethe. Cuando Mefistófeles y Fausto abandonan la escena se escuchará una voz que exclama: «¡Enrique, Enrique!». En *Quimera,* luego de la salida del Viejo y Enrique, la Mujer desde la ventana repetirá el mismo clamor.

Difícil y arriesgado es proponer pautas deductivas a partir de la elección de un nombre propio. No pretendo fijar una ecuación definitiva Enrique-Fausto en la creación de Lorca, pero considero relevante señalar esta coincidencia verbal recurrente —nombre, forma de empleo, y en este caso particular, incluso paralelismo estructural escénico— coincidencia que podría aludir a la ansiedad fáustica de aquella voz lorquiana que se yergue, angustiada y rebelde, frente al deterioro y la muerte. Aquella voz que reclama en el citado poema «Prólogo»: ... y un ruiseñor de hierro/ que resista/ el martillo de los siglos.

Del Enrique de *Quimera* sabemos muy poco: que tiene seis hijos, que emprende un largo viaje a la sierra, y que su mujer, contemplándolo en perspectiva, considera que podría devorarlo:

Mujer:.. Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón. Te podría tragar, Enrique...

Los sentimientos que el hombre manifiesta son encontrados: pena por partir, pero al mismo tiempo prisa: irritación ante las declaraciones del Viejo, a quien califica como «lo peor del mundo» —por su doble condición de mendigo y anciano—, pero es con él con quien parte.

Viejo

El Viejo habla de su pasado como cochero y del miedo que le despiertan los caballos. Recordemos que el motivo «caballo» se extiende a lo largo de toda la creación lorquiana con una significación inteligible y consecuente: el caballo simboliza los instintos eróticos y vitales, muchas veces la virilidad, ya sea virtual o asumida. Por lo tanto el temor del Viejo ante ese animal implicaría su condición de impotente, su incapacidad de vivir como hombre.

A mi entender el Viejo constituye una proyección de Enrique, una «sombra» interior que lo acompaña en ese camino que probablemente conduzca a la muerte. Ratifica esta hipótesis su calidad de mendigo que anticipa a la mendiga de *Bodas de Sangre*, explícita emisaria de la muerte. Analicemos a la luz de este enfoque la siguiente frase:

Viejo: Yo conozco hace mucho tiempo a la madre de ellos, a tu mujer. Estuve de cochero en su casa; pero si te confieso la verdad, estoy mejor de mendigo. Los caballos, ¡jajaja! Nadie sabe el miedo que a mí me dan los caballos.

Bajo esta perspectiva quedaría claro que el Viejo y Enrique constituyen una sola entidad proyectada en dos tiempos, es el ente masculino que en el pasado actuaba como «cochero» en casa de la mujer, el que conducía y se hacía cargo de los caballos, es decir ejercía la virilidad, era el hombre de la casa. El Viejo define esa actitud vital como un arduo objetivo a abordarse por dos caminos —la inconsciencia o la lucidez—:

Viejo: Guiar un coche es muy difícil. ¡Oh! Es dificilísimo. Si no tienes miedo, no te enteras, y si te enteras, no tienes miedo. ¡Malditos sean los caballos!

En cambio la mujer es a sus ojos un ser fuerte, y por ende dichosa:

Viejo: Ella no tenía miedo a los caballos. Ella es feliz.

La preferencia que el anciano manifiesta por los símbolos de muerte en oposición a los de vida («aunque tuviera 100 años no tendría miedo al tren, el tren no está vivo... Pero los caballos... Peor es que todo ande y el río suene...») se encadena con expresiones similares que aparecerán luego en los grandes dramas de Lorca en forma más rotunda, menos enigmática. Dice la Madre de *Bodas de Sangre:*

Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya están todos muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no.

¿Y cuál es el último clamor de Yerma luego de matar a Juan?

Yerma: Marchita, marchita pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva.

Para estos tres personajes —el Viejo, La Madre, Yerma— la vida constituye un desafío imposible, una tensión intolerable. En la lucha entre Eros y Thanatos, toman partido por Thanatos, rechazan los instintos vitales «gratuitos» (por ejemplo, en el caso de Yerma, la sexualidad pura, que no tiene como fin la reproducción) y en última instancia, son conductores de muerte.

El tema de la muerte es una sombra que acecha constantemente en la creación de Lorca, revistiendo dos aspectos: el avance inexorable del tiempo (que estaría aquí encarnado en la figura del Viejo), o una violencia trágica tendiente a cercenar al hombre (muchas veces las figuras femeninas). Partiendo de este doble postulado, vemos que el hombre de *Quimera* si bien se aleja del poder fatal de la Mujer, que eventualmente podría devorarlo, lo hace acompañado por el Viejo, quien en sí prefigura la muerte.

Mujer

Hemos visto que de acuerdo al Viejo, la Mujer es un ser sin temores, una fortaleza. Por su parte ella expresa en su soliloquio una ansiedad desesperada y voraces deseos eróticos:

Mujer: ¡Ah! ¡Si me pudiera despreciar! Yo quiero que él me desprecie... y me ame. Yo quiero huir y que me alcance. Yo quiero que me queme... que me queme...

La relación sexual soñada como un combate, como una lucha cruenta, en la que las partes se persiguen, se humillan, se debaten. Pero en última instancia se impone la conclusión unívoca de que la mujer es la poderosa, la que puede tragarse al hombre, o sea, aniquilarlo en su condición de tal:

Mujer: Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón. Te podría tragar, Enrique...

Se reconocen en este personaje dos atributos decisivos: como hembra posee una sexualidad devoradora y como madre es dominante y restrictiva. Un ejemplo de estos último:

Niña: Mamá.
Mujer: No salgas. Se ha levantado un viento frío. ¡He dicho que no!

Está prohibido salir afuera, al mundo, a la vida, con todas las implicaciones que esta prohibición encierra y que trae inmediatamente a la memoria un ráfaga de referencias similares

que aparecen en otras creaciones de Lorca. Aquí la veda se manifiesta por medio de una imagen simbólica bastante transparente. El viento es un símbolo erótico clásico, proveniente de antiguas mitologías, que es empleado por Lorca con este significado en diversas ocasiones. Por ejemplo el viento hombrón que persigue a Preciosa «como una espada caliente». Daniel Devoto afirma en su artículo «Lecturas de García Lorca»: «... el asalto amoroso del viento, empreñador de yeguas (y por lo menos hasta el siglo XVIII, también de mujeres) es un mitologema viejo como la noche...» [5].

Pero en *Quimera* la Madre hace referencia a un «viento frío», o sea, califica al sustantivo *viento* que en su calidad de símbolo erótico alude al instinto de vida, con el adjetivo *frío*, evocador de muerte. Es decir, la represión ejercida por la madre recurre a intimidaciones que sugieren un contacto entre sexualidad y muerte.

Otro elemento que caracteriza a las mujeres de los dramas lorquianos, y que cité ya al comienzo de la relación a *Quimera*, es el permanecer en la casa, como eternas sobrevivientes, mientras el hombre queda fuera. El primer nivel interpretativo es aparentemente muy simple: «Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa», le dice Juan a Yerma. Es decir, ésas son las expectativas de una sociedad conservadora con respecto a la función femenina. Pero no es éste el sentido único de esa situación en el universo lorquiano: el hombre no sólo queda fuera de la casa, queda excluido del ciclo de la vida.

En *Quimera*, esta circunstancia espacial alcanza su expresión más rotunda precisamente por tratarse de una obra de cualidades oníricas, en que se plantean motivos esenciales por medio de perfiles condensadores: la mujer está el tiempo todo parapetada en su casa, sólo aparece asomándose por la ventana. Esa casa podría simbolizar la Madre Tierra, y también un gran útero, poblado de voces de niños inidentificables.

Hembra insaciable y madre temible, este es el arquetipo femenino que Lorca esboza aquí con sólo un par de trazos, y que se repetirá numerosas veces en sus obras, con diversos ropajes y rasgos más o menos desembozados. Reveamos algunos ejemplos: en *El público*, la facultad femenina de derrotar al hombre se expresa de manera totalmente explícita a través del diálogo sostenido por Elena y el Hombre 3:

> Elena: Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en tí (el Hombre 3 se dirige a Elena y le aprieta las muñecas). Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido.
>
> Hombre 3: ¡Veremos quién puede más!
>
> Elena: Yo y siempre yo.

Es de recordar que Elena simboliza en esta pieza la mujer por excelencia. Otras situaciones que remarcan la condición fatal de la mujer: Yerma asesina a su marido; la Madre y la Novia de *Bodas de Sangre* impulsan a dos hombres a la muerte; incluso en su primera pieza *El Maleficio de la Mariposa*, sugiere el poeta una identificación entre la imagen femenina y la muerte:

> ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos la puerta de su sombra!

En cuanto a los contornos inquietantes de la figura materna, se perfilan en la Madre de *Bodas de Sangre* y se acentúan en la tremenda Bernarda Alba, para culminar en un ejemplo que me parece definitivo pues apunta a la Madre por antonomasia, a la Virgen María —en el poema «Luna y Panorama de los insectos (el poeta pide ayuda a la Virgen)», aparece este verso tan significativo:

[5] *Daniel Devoto, «Lecturas de García Lorca»*, Revue de litterature comparée *(XXXIII, 1959), p. 519.*

Tú, Madre siempre temible. Ballena de todos los cielos.

Mas, en última instancia, es importante señalar que este arquetipo femenino configura al mismo tiempo la imagen de un ser sufriente. También que en *Quimera*, del breve monólogo poético de la Mujer surge un contorno exacerbado y conflictual, no una esfinge victoriosa. No responde por lo tanto al enfoque del Viejo que ve en ella un ser «feliz». Estas dualidades resumen a mi juicio la concepción humana desgarradoramente compasiva y dolorosa del poeta granadino.

Niña

La Niña en la obra expresa un *conflicto* (no consigue resolver qué es lo que quiere) y una *frustración* (cuando le parece que la ha resuelto definitivamente, ya es tarde).

Para interpretar a qué plano están referidos este conflicto y esta frustración es preciso comprender en primer lugar el carácter simbólico de las diversas opciones disputadas por la niña con las «voces», sus presuntos hermanos que no son definidos en el texto en forma alguna, ni siquiera en lo referente a su identidad sexual.

Las opciones que los chicos reclaman y rechazan alternadamente incluyen: un lagarto, un topo, una ardilla y minerales. En primer lugar observemos que el común denominador de estos símbolos es que aluden a la tierra: los minerales constituyen la tierra misma, y entre los animales encontramos un reptil y dos roedores. Ahora bien, veamos las diferencias entre los animales: mientras el lagarto repta adherido al suelo, y el topo deambula ciegamente por sus profundidades, la ardilla en cambio, ágil y veloz, trepa a los árboles, se desprende, se eleva. La ardilla constituiría un símbolo de vitalidad, en contraposición a los otros animales que sugieren el regreso a las profundidades de la Madre Tierra, la introyección en el seno materno.

El último clamor de la niña por la ardilla es tardío y por lo tanto vano:

Niña: ¡Papáa! ¡Papáaa! Que me traigas la ardilla. Que yo no quiero los minerales. Los minerales me romperán las uñas. Papáaa.

.....

Niña: Papá, que yo quiero la ardilla (rompiendo a llorar); ¡Dios mío! ¡Yo quiero la ardilla!

La frustración es un tema nuclear en la obra de Lorca, a tal punto que asume la categoría de una condición existencial prácticamente ineludible. Esta niña, silueta apenas insinuada, expresa una frustración paradigmática, que no difiere en esencia de la frustración de Doña Rosita, o de la Novia de *Bodas de Sangre,* o incluso de Yerma, pues todas ellas, cada cual en su contexto, no asumen en el tiempo cierto la opción de sus afirmaciones vitales. Y si por otro lado tenemos la figura de Adela, en *La casa de Bernarda Alba* que sí asume sus instintos, será para pagarlo luego trágicamente. Es decir, Lorca plantea siempre caminos sin salida, su visión es compleja y atormetnada, sus criaturas se debaten en situaciones existenciales imposibles, frustrantes. Lo inexorable de esa visión suya aparece al desnudo en la «Oda a Walt Whitman», donde el poeta clama «... la vida no es noble, ni buena, ni sagrada».

Conclusiones

Quimera es en cierta medida un poema surrealista teatralizado —onírico, simbólico, con diálogos entrecortados y enigmáticos y un tema de resonancias míticas que parece brotar de las profundidades del inconsciente.

El tema central de la obra es el de la disociación de los sexos, el fin de la interacción lleva-

do a sus últimas consecuencias: el hombre parte en un viaje que aparentemente lo conduce a la muerte, la mujer permanece, sombría sobreviviente eterna, encerrada en una fortaleza poblada de criaturas inciertas, misteriosas, algo así como la híbrida y amenazante Quimera mitológica compuesta por seres esotéricos y ocultos.

Los personajes se perfilan más como siluetas arquetípicas que como figuras dramáticas. Los rasgos que caracterizan la condición masculina son la vulnerabilidad y el temor ante las fuerzas biológicas. En cambio, la condición femenina está representada por una figura fuerte y avasallante (la Mujer) pero al mismo tiempo conflictiva y desolada (la Niña).

Miedos cervales y oscuros deseos se entrecruzan y fusionan aquí bajo una visión surrealista que sólo los sugiere, sin revestirlos con un ropaje definido y enteramente comprensible.

Sarah Turel