



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL PÚBLICO
DE FEDERICO GARCÍA LORCA:
UNA OBRA ANARQUISTA

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

P R E S E N T A

Mariana Guadalupe Velázquez Salazar

DIRECTOR DE TESIS

Mtro. Tibor Bak Geler Geler



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	2
Capítulo I Anarquismo	5
Cuadro 1. Comparación entre anarquismo y capitalismo (2016).....	15
1.2 Arte anarquista	30
Anarquismo en España	35
Figura 1. Municipios con presencia anarquista en España.....	47
Capítulo II Vida, obra y muerte de Federico García Lorca	52
Capítulo III <i>El público</i> , una obra anarquista	75
1.1 Una obra misteriosa.....	75
1.2 Obra anarquista e iconoclasta	80
1.3 Caos	82
1.4 Libertad.....	84
1.5 Educación.....	86
1.6 Dogmas culturales	88
1.7 Violencia	91
1.8 Autoridad	93
1.9 Destrucción.....	94
1.10 Verdad	96
1.11 Acción directa	102
Reflexiones finales	106
Bibliografía citada.....	108
Bibliografía complementaria.....	114

Introducción

El carácter elemental del teatro comprende únicamente dos elementos: actores y espectadores. No se puede prescindir de ellos en este arte. El interés de tener una comunicación con el espectador que nos llevara a ambos a una concientización, a una búsqueda de la verdad, mezclada con el hecho de que los valores burgueses hayan sido adoptados por toda la sociedad o con que los fines de la producción estén dirigidos al enriquecimiento de una parte mínima de la humanidad, me llevó al teatro político. Mi primera opción de tesis giraba en torno al teatro brechtiano y cómo éste puede modificar al espectador haciéndolo tener una revelación de la verdadera situación social producida por el sistema capitalista. En este afán por saber qué sucede con el público, alguien me sugirió que leyera *El público* de Federico García Lorca. Al terminar la obra me pareció bastante política, pero tenía en su forma algo más, que me dio la impresión de ir en contra de absolutamente todo lo preestablecido. Fue entonces que pensé que se trataba de una obra anarquista en tanto que es la necesidad de la creación dramática la que construye su propia realidad.

La aventura de demostrarlo me llevó a conocer profundamente el anarquismo, filosofía cuyo sistema de valores se explica en la primera parte del capítulo I. En éste podrá verse un cuadro comparativo entre capitalismo y anarquismo que tiene la finalidad de dar a conocer el pensamiento anarquista y ofrecer elementos para comprender la práctica empírica de éste, las cuales se explican en la segunda parte del capítulo, enfocándose, debido a la

nacionalidad del autor, en el anarquismo español. La indagación en el tema del anarcosindicalismo español es fundamental para comprender por qué *El público* es una obra anarquista, ya que aquel no fue solamente un fenómeno social de gran importancia, sino que además fue la razón por la que el autor pudo conocer el pensamiento anarquista. En esta parte del capítulo se encuentra un mapa de España con los puntos geográficos más influidos por la corriente anarquista; su objetivo es ubicar el avance falangista en la Guerra Civil y la cercanía de esta corriente con la vida de Lorca.

Para saber cómo es que Lorca llega a escribir esta obra y para comprobar si en efecto tuvo relación con el anarquismo, en el segundo capítulo se hace una revisión de su vida, su trabajo y sus inclinaciones políticas y sociales con la intención de pintar el panorama social donde creció y se desarrolló el autor, además de mencionar los motivos por los cuales se inclinó hacia esta corriente artística y las razones que tuvo para escribir *El público*.

En el capítulo tercero y último se explica por qué se cree que *El público* es una obra anarquista. Las líneas de investigación se basan en la sistematización de valores anarquistas hecha en el primer capítulo y en la investigación realizada para el segundo capítulo sobre si la ideología permeaba la mente del artista. También, se habla sobre qué es el arte anarquista, cuáles son sus características y cómo surge.

La importancia del estudio de las características anarquistas dentro de este drama lorquiano se debe a que el conocimiento de dichos elementos es

necesario para poder reconocer el carácter anarquista de otras obras y para ayudar a disipar los prejuicios que se han formado en torno al anarquismo y algunos de sus valores. Ésta es la primera vez que se hace una lectura del tipo sobre *El público*, que ha sido estudiada como una obra que reivindica al amor por sobre todas las cosas. Por su temática homosexual ha sido estudiada con morbo, pero hasta ahora poco se ha dicho de la profunda conexión entre ella y la anarquía.

Los obstáculos para definir una obra como anarquista se deben a la poca indagación sobre este estilo, por ello, en el capítulo tercero se define el arte anarquista ya que no se puede distinguir fácilmente de otras corrientes artísticas. Finalmente, para las conclusiones y para el objetivo inicial de la tesis se alude al potencial revolucionario del teatro.

Capítulo I Anarquismo

*Surgirá un nuevo orden
y sus hombres serán
los sacerdotes del hombre,
y cada hombre será
su propio sacerdote.*
Walt Whitman

¿Es conveniente para la sociedad el orden actual? ¿Es necesario un gobierno para la supervivencia de nuestra especie? Estas preguntas fueron contestadas por los anarquistas de finales del siglo XIX, y la respuesta fue la misma en ambos casos: “no”. Es por eso que la anarquía es considerada una filosofía radical.

El significado de la anarquía ha cambiado desde la antigua Grecia –cuando nace–, pasando por el siglo III y el V con las bagaudas, hasta la época actual; pero fue en 1870 que se teorizó acerca de él y se definió, convirtiéndose en una filosofía. Los principales pensadores fueron los rusos Mijaíl Bakunin y Piotr Kropotkin, sin embargo, antes de que se considerara como una forma de organización con un sistema de valores inigualable y único, se entendía solamente como la ausencia de gobierno o de autoridad y, en el caso de las bagaudas, como una negación de un grupo de personas considerados rebeldes sociales, a someterse a Imperios, terratenientes y la milicia.

Las bases de la anarquía se sientan sobre las creencias acerca de la naturaleza humana. Basados en la naturaleza bondadosa del hombre planteada

por Rousseau, cabría preguntar por qué entonces han existido acciones que podemos calificar de maliciosas. Según William Godwin (1793), las acciones malignas se deben a condiciones sociales corruptas o a la herencia de una historia. El mal es, para los anarquistas, lo que atenta contra la especie y es calificado primordialmente como un hecho antisocial, ya que dentro de la naturaleza humana está el ser social.

Durante el siglo XIX las teorías en el terreno de la biología fueron aplicadas a la sociedad. En el año de 1859 se publica *El origen de la especie* de Charles Darwin, libro de alto impacto en el que el autor plantea que todas las especies de plantas y animales descienden cada una de un progenitor común, y su desarrollo se debe a una serie de cambios y adaptaciones a las que estuvieron sujetas en las varias circunstancias de su existencia. Así pues, también el hombre es producto de una lenta evolución fisiológica, cuyo origen se halla en una especie de animales como los monos de hoy. El sentimiento moral en el hombre según Darwin se desarrolló análogamente como los instintos sociales y la inteligencia en una hormiga o en un chimpancé. Debido a que el estudio de Darwin se tergiversó, se concluyó de sus escritos que en cada especie hay débiles y fuertes y sólo los más fuertes son los que logran sobrevivir. Al mismo tiempo se tomó al hombre como un animal que devora su entorno y a sus semejantes. Sin embargo, en *El origen de las especies* nunca se habla de una lucha aguda dentro de cada especie y, según Kropotkin, semejante lucha no existe. Entre los animales la ayuda mutua es el arma más eficaz en la lucha por la existencia contra otras

especies enemigas, así como un instrumento de evolución progresiva. (Kropotkin, 1984: 64)

La especie humana ha tenido adversidades a lo largo de la historia, la lucha contra los factores naturales opuestos a la existencia y la adaptación del medio a las necesidades, sin duda han sido difíciles. La creación de ciudades, la agricultura y la ganadería, si bien garantizaron un tipo de seguridad y progreso, no dieron nunca certeza de justicia; la repartición del trabajo se dio de forma arbitraria, constituyendo sociedades en las que unos eran atropellados mientras otros resultaban privilegiados. Al momento de formarse las primeras poblaciones todavía eran potentes los instintos feroces y antisociales heredados de la animalidad, por eso el hombre obligó a otros a trabajar para él, prefiriendo la dominación a la solidaridad.

Los anarquistas distinguen en la ayuda mutua una forma de justicia y notan que las comunidades con fundamentos solidarios tienen la posibilidad de producir más de lo que se necesita para existir. Asimismo, los sentimientos de afecto que surgen de todo esto han dado a la lucha por la vida un carácter extraordinario, considerando la solidaridad como la primera ley humana, pues en ella se encuentra el mayor grado de seguridad y bienestar.

La segunda ley es la libertad. Este valor se ha definido de diferentes maneras según quién y para qué la define. A lo largo de la historia, dicho concepto se ha vuelto más complejo debido a los distintos movimientos sociales.(Kropotkin, 1764; San Agustín, 426 d.c.; Rousseau, 1762; Locke, 1690). En un primer

significado, ser libre se opone a ser esclavo o prisionero, por lo tanto, la libertad sería una condición humana bajo estos términos. No obstante la evolución de la palabra, podemos encontrarla definida en el diccionario de la siguiente manera: «Capacidad o facultad que tiene una persona para decidir si quiere o no hacer algo» (Larousse: 609).

Para los anarquistas la libertad no es una condición o una capacidad de decisión, sino un producto colectivo. La sociedad en conjunto muestra al individuo la utilidad del bien común, las posibilidades, las consecuencias, es decir, la información necesaria para que pueda auto conducirse hacia el bien y que sus deseos e impulsos vayan dirigidos hacia una aportación a la comunidad, así el desarrollo individual va a la par del desarrollo colectivo. Esta idea de libertad es parecida a la de Adam Smith (1776), considerado el padre de la economía moderna, quien pensaba que el hombre busca siempre su beneficio y que si se le dejaba actuar con completa libertad se conduciría, guiado por una mano invisible, hacia el bien común. Sin embargo, Smith no explica cómo es que el hombre siente ese impulso de dirigirse hacia el bien común, aunado a que su idea de libertad existe sólo dentro del plano individual. El hecho de que los anarquistas la consideren un producto colectivo se debe a que el individuo requiere de un ámbito social adecuado para buscar el bien común, así como para actuar libremente.

Los deseos antagónicos de los humanos siempre existen, pero esto no tiene que ser un problema, puede ser un complemento para la situación en que se presenten, si se considera al humano como un ser social con un sentido natural de justicia a cuyo ímpetu no hay por qué temer. Parte de la libertad como un acto

colectivo radica en el apoyo y la importancia que la comunidad le da a los impulsos individuales, en otras palabras, la soltura sin límites está permitida. Por lo tanto, podemos decir que se es libre, pues se tiene la posibilidad de construir un lenguaje propio, de auto descubrirse, pudiendo ir hasta el límite de lo posible en las expectativas, aspiraciones y deseos, pues no se está sometido a ninguna regulación.

Las sociedades occidentales que entienden la libertad como un acto individual no toman responsabilidad de los deseos individuales y poseen normas de conducta mediante las cuales las personas son vigiladas y castigadas, aunado a que existen condicionamientos basados en el género, la raza o estrato social al que pertenece cada individuo. En consecuencia, los habitantes de las ciudades tienen que recurrir a la adulación para conservar un empleo, someterse a los deseos de los padres o estudiar un oficio demandado por la sociedad. Existe un desfase entre lo que el individuo es y necesita y lo que la sociedad le demanda y le provee.

La observación de los resultados entre una sociedad y otra lleva a los anarquistas a concluir que la libertad no puede existir sin la igualdad, que es la conciencia de que los seres humanos, sin importar su origen, tienen las mismas necesidades afectivas y fisiológicas y, por tanto, deben tener las mismas oportunidades, el mismo valor y respeto, así como la posibilidad de alcanzar la eudamonía. La práctica de la igualdad es un principio tan elevado que para ella no es necesaria una normativa determinada por la moral.

Todo cuanto ha creado el hombre ha tenido una utilidad, pero no todas las creaciones han desembocado en felicidad, libertad y salud (condiciones que la humanidad valora), algunas inventivas han mantenido a seres humanos en la enajenación y la pobreza. Es por eso que uno de los valores anárquicos es la destrucción.

Etimológicamente, destrucción significa «deconstruir», es decir, acabar con lo construido. A este valor se le atribuye la posibilidad y la necesidad de reajustar el orden del mundo, a partir de la idea de que no se puede generar algo nuevo sobre algo que marcha. Los anarquistas no conciben el mundo como algo predeterminado, por ello creen que la destrucción dota a los humanos con el poder de forjar el futuro y las condiciones que mejor les convengan. Es importante aclarar que la idea de destrucción que reivindica la anarquía está limitada a lo creado por el hombre y es el resultado de la unión del análisis crítico y la expectativa. En palabras de Mijaíl Bakunin, uno de los principales teóricos del anarquismo: «el impulso destructor, es un impulso creador» (Bakunin, 1873).

En general, el concepto de destrucción tiene una connotación negativa, puesto que se ha utilizado para hablar de daños irreparables, desgracias, catástrofes o exterminios. Sin embargo, no siempre implica una pérdida. La caída del Muro de Berlín en 1989, por ejemplo, fue motivo de festejo mundial, porque esta edificación simbolizaba una separación impuesta que nunca fue aprobada por los afectados.

Ya que anarquismo significa «sin mando», principal antivalor de esta filosofía, una de sus propuestas es la de destruir el origen del mando, el principio de autoridad. La autoridad, concepto romano íntimamente ligado a la religión y la tradición que proviene del verbo *augure* (aumentar), es un poder o facultad sobre un grupo de personas, que implica obediencia y subordinación. En este primer significado, se considera a la autoridad como la responsable de hacer cumplir, confirmar o sancionar una línea de acción o de pensamiento (Malatesta, 1984: 20).

Existen distintas formas de autoridad presentes en las diferentes esferas de la sociedad y pueden entenderse, a grandes rasgos, como la relación entre jefe y subordinado, gobierno y pueblo, sin embargo el denominativo de autoridad se ha desbordado hacia las relaciones interpersonales entre maestro y alumno, padre e hijo. La autoridad, dependiendo de su ámbito, se relaciona con liderazgo, poder, preparación académica, influencia, órdenes, etcétera, y puede surgir de la tradición, el carisma, el estatus o la violencia.

Este concepto está muy presente en sociedades conservadoras como resultado de un complejo proceso histórico. Los miembros de este tipo de sociedades se ven obligados por la tradición a rendir cuentas a quienes representan la autoridad y sus derechos son en muchas ocasiones inexistentes, ya que este concepto ha sido utilizado para sacar provecho del poder que conlleva, sea cual sea su ámbito.

El máximo representante de la autoridad es el gobierno. Actualmente, la autoridad gubernamental ha sido muy criticada, pues los gobernantes han

demostrado varias veces que no tienen ni la capacidad, ni el conocimiento para tomar las decisiones que nos afectan a todos. Han sido arbitrarios un incontable número de veces y han legitimado acuerdos que nunca se pactaron, mediante el uso de fuerzas coercitivas para frenar la resistencia a las leyes que pueden perjudicar a un grupo grande de personas.

Según la filosofía anarquista, una sociedad jerárquica no puede vivir en igualdad y demerita la capacidad de sus miembros, puesto que no todos pueden ingerir en el mismo grado. Del mismo modo, se exige más de unos que de otros y los que hacen el trabajo pesado, generalmente, carecen de beneficios. Por lo tanto, la anarquía tiene como premisa acabar con la autoridad, no sólo gubernamental, sino en su totalidad.

La autoridad vigila, juzga y castiga (Foucault, 1975). Este comportamiento se puede observar al interior de las relaciones humanas, incluso en las afectivas e íntimas; pero la diferencia entre las consecuencias de lo que ocurre en las relaciones ya mencionadas y lo que ocurre en las del poder de los Estados o empresas es que las primeras afectan a las personas individualmente, mientras que las otras afectan a sectores de la población. Por eso se ha profundizado más en el beneficio de la desaparición de los gobiernos; no obstante, el objetivo primordial de la anarquía es crear una composición del mundo y de las relaciones humanas en la que no exista un operador del mando.

La erradicación de la autoridad no significa que no se reconozcan los talentos individuales, incluso los que sobrepasan a la comunidad, sino que el

individuo sobresaliente no tenga control ni dominio sobre otros. El poder debe ser colectivo, sin que nadie obligue ni sea obligado. Al llegar a este punto observamos que los valores anárquicos son interdependientes, ya que uno es otro y sin uno no existe el otro. Solidaridad, igualdad y libertad sólo pueden existir sin autoridad.

El anarquismo como otras teorías políticas socialistas, considera que los medios de producción y demás bienes deben ser repartidos entre todos los miembros de la sociedad, con el objetivo de vivir en una sociedad igualitaria, con la firme convicción de que es derecho del individuo poseer lo que él o ella produce.

La economía anarquista, por otro lado, se basa en una banca mutua, cooperativa y libre intercambio de productos, oponiéndose a modelos económicos que defienden la propiedad privada, la división y explotación laboral, la competencia y el trabajo por salario. En las sociedades anárquicas el trabajo se realiza por asociación, puesto que se basa en el bien común (Gamero, 1997).

Las sociedades piramidales con diferentes estratos sociales divisaron en el sometimiento las ventajas obtenidas de la cooperación, conduciendo a los hombres a la explotación, la guerra, la injusticia, el resentimiento, el temor y la propiedad privada, convirtiendo las poblaciones en lugares hostiles, cuya batalla no era contra la naturaleza sino que se daba entre los mismos habitantes. En rechazo a la explotación y la obediencia, una sociedad libre, igualitaria y solidaria podría erradicar la lucha de clases, la intolerancia y la pobreza. Es por eso que los anarquistas consideran estos conceptos la base de una organización social, que

opuesta a las sociedades occidentales con una estructura piramidal-estratificada, tendría una estructura lineal-igualitaria.

Para que todos los miembros de una comunidad puedan participar directamente en la construcción y evolución de ésta, deben estar constituidas por pocas personas. Al mismo tiempo, para el anarquismo, el federalismo debe ser la entidad política en la que se compongan las distintas comunidades. Esto quiere decir que la humanidad estaría organizada en grupos pequeños, en localidades, sin líderes y sin partidos políticos y que debería existir una confederación aunada a la noción de internacionalismo para que cada comunidad sea autónoma, pero cuente con el apoyo de las demás y todos convengan en el bien común.

El internacionalismo es una propuesta de los anarquistas en defensa de las diferentes realidades culturales y nacionales. Se basa en el apoyo mutuo entre individuos y grupos, ya sean estos culturales, territoriales, idiomáticos o de otra clase, y defiende la solidaridad entre las naciones para el beneficio de todos. En la tradición ácrata (orden social con el principio de no invasión), el internacionalismo se opone a las fronteras nacionales por considerarlas autoritarias o insolidarias, por lo que en ocasiones se aboga por el anacionalismo, que niega la existencia de las naciones definidas como tales, o el cosmopolitismo, que rechaza la identidad patriótica dictada por los gobiernos nacionales.

Para tener más claro los valores anárquicos se presenta una comparación con la organización social actual en el Cuadro 1. Como se puede observar, se

toman como base de comparación los aspectos sociales, económicos y filosóficos de ambos sistemas.

Cuadro 1. Comparación entre anarquismo y capitalismo (2016).

	ANARQUISMO	CAPITALISMO
Forma de organización	Colectividad	Autoridad
Estructura socioeconómica	Igualdad	Clases sociales
Forma de propiedad	Colectiva	Propiedad privada
Tipo de libertad	Libertad absoluta	Condicionada
Comunicación social	Verdad	Control de los medios de comunicación
Hechos históricos	Se toma en cuenta la historia para las decisiones presentes	Historia acabada
Capacidad de cambio	Si los acuerdos no funcionan para alguno de los participantes, hay la posibilidad de cambiar para que todos se vean beneficiados	Si los acuerdos no funcionan alguna de las partes resulta perjudicada
Trabajo	Trabajo por asociación	Trabajo por salario

Mercado	Asociación	Competencia
Estructura social	Lineal	Piramidal
Relaciones humanas	Solidaridad	Individualismo
Elección política	Asamblea directa	Representación
Medios de producción	Autogestivos	En manos de los empresarios
Organización territorial	Organización por comunidades que comparten una misma historia	Organización por países
Producción	Satisfacción de necesidades	Maximización de beneficios
Comercio	Satisfacción de otras necesidades que no da la producción propia	Libre comercio
Régimen Político	No existe el Estado, ni sus poderes tradicionales, sino una asamblea o serie de asambleas autogestivas	Estado de Derecho que incluye a los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial
Organización administrativa	Asamblea directa	Burocracia Procedimientos centralizados Cobro de impuestos

Fuente: Elaboración propia.

Los anarquistas conciben una sociedad en la que todas las relaciones están reguladas, no por leyes o autoridades impuestas o elegidas, sino por acuerdos mutuos entre los miembros que la conforman y por una suma de costumbres y hábitos sociales que no son aplicados por leyes, rutinas o supersticiones, sino por un interés común en mantener un desarrollo y reajuste constante, con el indispensable requisito de que sus miembros vivan una vida libre, estimulada por el progreso de la ciencia, la inventiva y el firme crecimiento de ideales superiores. No hay allí autoridades que gobiernen. No existe la explotación económica ni el gobierno del hombre por el hombre. Sin leyes, no hay una autoridad que regule el comportamiento, la moral o la propiedad, por lo tanto no hay imposiciones, instituciones, ni sistema monetario, es decir, están socializados los bienes y servicios, no hay un director.

La idea de la ausencia de leyes ha hecho que se perciba a la anarquía como un caos maligno. El caos es por definición una oposición al orden, se refiere a la ausencia de leyes, donde ni siquiera existe la ley de «no leyes». Al mismo tiempo, caos es una palabra griega que se refiere a lo impredecible; en un aspecto científico se refiere a la variación de las condiciones iniciales, el ejemplo más citado es el Efecto mariposa que plantea que cualquier fenómeno del universo, por insignificante que sea, tiene el poder potencial de desencadenar una ola de acontecimientos que alteren el sistema completo. La carrera de eliminar la incertidumbre y controlar la naturaleza ha dado la idea común de que el caos es una confusión ocurrida al azar, sin embargo se ha comprobado que la naturaleza lo utiliza como un medio para crear nuevas

entidades, conformar acontecimientos y cohesionar al Universo. (Briggs y Peat, 1999)

Con base en lo anterior el significado de caos con respecto al comportamiento de las sociedades podría derivar en la «incapacidad de sometimiento, e incapacidad de que lo humano atienda a todos los hechos del universo». El vínculo entre la raíz de la palabra caos y la filosofía anárquica es la idea de desistir de la necesidad del hombre por tener control de su medio. En oposición a esto, el caos es una forma de organización social que asume lo aleatorio, lo indeterminado para vivir en una constante transformación. La liberación del control es una manera de experimentar nuestro papel dentro de la naturaleza y el universo.

El estudio de la historia ha dado mucho peso al análisis de los hechos violentos, en su libro *La miseria del historicismo* (1972), Karl Popper concluye que lo que muestran estos estudios es que el mal es una penosa ceguera y un error, no una determinación en el comportamiento de las personas y las sociedades. Ampliar la visión histórica nos daría la oportunidad de advertir que la cohesión social ha sido clave en la conquista de derechos fundamentales, ha combatido el abuso, la violencia y la miseria, abriendo paso al progreso.

Los anarquistas manifiestan que las acciones individuales no garantizan ningún cambio en los problemas cotidianos. La cooperación según esta filosofía y según la historia, garantiza favorecer las condiciones de una comunidad. La

organización de un grupo de personas con el objetivo de solucionar un problema en común es parte de lo que se conoce como acción directa.

La resolución de problemas por medio de la acción directa, significa que son los afectados los organizadores y los solucionadores. Los medios pueden ser boicots, sabotaje, huelgas, bloqueos o fundaciones. Este tipo de auto organización es opuesta a la representación, en la cual existe un intermediario que promete solucionar el conflicto. Dentro del campo de la acción directa también está la asamblea directa, que es la reunión para tomar acuerdos, considerar o resolver un asunto que le concierne a todos los presentes. Se le agrega el término «directa», porque generalmente las asambleas se llevan a cabo por personas que tiene algún tipo de poder o representan a otros, mientras que en las asambleas directas todos los involucrados tienen el mismo derecho a opinar y decidir.

En la medida en que sus iniciativas sean masivas y su capacidad de movilización sea amplia, la acción directa puede tener un impacto ideológico de alto alcance, pues, llevados a gran escala, sus actos pueden desestabilizar el orden establecido, por lo cual es considerado un método radical.

Parte de la acción directa es el estudio de los hechos históricos en su totalidad y la revisión minuciosa de las circunstancias para su entendimiento cabal. Si se desea pasar del capitalismo al anarquismo, la búsqueda de la verdad es clave, ya que la desinformación y la ignorancia en cuanto al funcionamiento de ambos sistemas son muy grandes.

El concepto de verdad está arraigado a la psique y a las emociones, es complejo porque es un supuesto, personal, social y cultural. Para los anarquistas, la verdad es la relación de los hechos en su totalidad que dota a las personas de conciencia ante las situaciones del mundo y la naturaleza. La verdad engloba a la honestidad, la realidad, la sinceridad y la información, por tanto, este valor rechaza la censura, al tiempo que provee a los seres humanos de las herramientas para construirse una opinión personal y poder colaborar, asociarse, advertir o intervenir, según sea el caso.

La ignorancia está ligada con el servilismo, el fanatismo y el miedo, mientras que lo desconocido ha provocado entre la humanidad aniquilación de pueblos. La verdad entendida según el anarquismo nos otorga la capacidad de entender las diferencias existentes y nos ayuda a defender la vida en sus diversas manifestaciones. Es importante teorizar acerca de la verdad. Por ejemplo, en este momento se vive una lucha por el destino del internet, si el mundo se abre a la verdad por este medio o si permanece sumido en el marketing (análisis de mercado y consumidores) y la confusión. La verdad en este tiempo es algo escondido, en el caso de los *WikiLeaks* la verdad se filtra en las sociedades y llega como una revelación peligrosa para el poder.

Los medios de comunicación de todo el mundo han distorsionado severamente los hechos históricos, ejercicio del cual han derivado confusión, mitos, prejuicios y guerras. Dicho esto, es fácil ver que los medios están sublevados al poder de las empresas y los estados. La información sesgada que ofrecen determina la imagen del mundo y la limita. Esta situación ha dado lugar a

las revoluciones contemporáneas, como es el caso de la Primavera Árabe. De manera opuesta, las sociedades en las que la verdad se mantiene oculta viven marginadas y en la ignorancia. Por lo tanto, la verdad en sí es una fuerza, representa una liberación de cargas y prejuicios, una batalla contra la alienación y el adoctrinamiento. La verdad está al conocimiento y el conocimiento al poder, es una especie de libertad, de conciencia y ofrece la posibilidad de relacionarse sin falsedad y sin defensivas. La lucha por la verdad, pues, se da en gran parte a causa de la censura a la que se han enfrentado muchos grupos. En *La conquista del pan*, por ejemplo, Kropotkin describe cómo los pensadores al servicio del *status quo* son recompensados, mientras que los que están en contra son maltratados, censurados y empobrecidos.

El sistema de valores de la anarquía (solidaridad, libertad, igualdad y verdad) representa en su conjunto una forma de paz, ya que la ignorancia según los anarquistas es lo que produce la violencia. Albert Camus relata en su libro *Escritos libertarios* el fusilamiento del pedagogo y anarquista español, Francisco Ferrer:

Francisco Ferrer pensaba que nadie es malo voluntariamente y que todo el mal que hay en el mundo procede de la ignorancia. Por ello, los ignorantes lo asesinaron y la ignorancia sigue perpetuándose a través de nuevas e incansables inquisiciones. Frente a ellas, no obstante, algunas víctimas, como Ferrer, siempre seguirán vivas (Camus, 2014: 19).

La educación según la filosofía anárquica no se limita a adquirir información, sino a vincular la información que se obtiene para entender el mundo, así como entender las relaciones humanas nos ayuda a comprender la utilidad de las normas de convivencia. Es un trabajo constante, es al mismo tiempo una acción y un efecto. Un medio para desarrollar la razón, el pensamiento. Un proceso para aprender a consciencia. Educar, etimológicamente, quiere decir «desarrollar». Esta palabra proviene del latín *ēdūcō*, que significa llevar adelante. (González, 2000). La capacidad de cada individuo de aprender puede depender de la educación que tenga. Una educación que enseñe a pensar y a saber hacia dónde se dirige cada individuo determina a los educandos, influyendo en sus valores, en su manera de conducirse e incluso en sus motivaciones; prepara seres humanos tolerantes en tanto que alienta a encontrar la respuesta a las cosas que nos asustan; incita a la curiosidad con el fin de disipar las dudas individuales; exhorta a la creación, la participación, el análisis, la apertura, la resolución y la inclusión, así como a hacer el conocimiento individual significativo para la comunidad.

Desde el punto de vista anárquico, el ejercicio de la educación consiste en enseñar a los individuos cómo aprender por sí mismos, sin salir de la misma línea de sus valores, alienta a los aprendices a ser independientes y libres, solidarios y tolerantes. El sentido es crear y construir ideas, no consumirlas, y buscar una vida digna con la conquista de los derechos universales. Por ello, el anarquismo también ve en la educación un medio para que los individuos descubran su mundo interior y sus intereses, potencien sus

capacidades, amplíen sus expectativas, obtengan las herramientas para argumentar sus puntos de vista y observaciones.

El conocimiento junto con el poder que conlleva tener una opinión propia dotan a las personas de autoconfianza. La posibilidad de influir en su entorno las obliga a adquirir responsabilidades y ser constantes en el trabajo hacia su comunidad, saciando necesidades particulares de nuestra especie como son el pertenecer a algo más grande que nosotros mismos y defenderlo.

La educación puede erradicar algunos fenómenos sociales como el fascismo, el fanatismo y la militancia obsesiva. Esta tesis anarquista fue comprobada en 1951 por el filósofo estadounidense Eric Hoffer, quien realizó un estudio sobre fanatismo, el cual concluyó que para ningún fanático es más grande lo que defiende que el hecho de pertenecer a un grupo y que la inseguridad y la baja autoestima pueden llevar a una persona a militar de forma obsesiva (Hoffer, 2009).

Por otra parte, la educación proporcionada por el Estado puede ser adoctrinadora, enfocada a seguir órdenes, y basar el estudio únicamente en la aprobación de pruebas o exámenes, no en el gusto o el beneficio del estudio por sí mismo. Los sistemas educativos gubernamentales proponen orden y control, unificación, ideas que resultan imposiciones que atrapan a las personas en costumbres nocivas.

Éstas son dos formas distintas de mirar al mundo. Por un lado, la estructura educativa influida por la Iglesia y por los intereses del Estado busca que los

individuos no hagan muchas preguntas, se sientan conformes, sean obedientes, jueguen los roles tradicionales, no pretendan cambiar el orden establecido, tengan información escueta e incompleta, y nunca sepan en qué dirección van. En contrapunto, la anarquía propone un estudio que puede mirar los hechos, comprenderlos y modificarlos, que aliente a los estudiantes a cuestionar, buscar, imaginar, actuar, cooperar y obtener compensaciones compartidas con otros estudiantes.

Intelectuales destacados como José Martí, George Orwell, Rabindranath Tagore, entre otros, han vinculado la ignorancia con la tiranía, la violencia y la obediencia. Para esta filosofía la violencia es una forma de poder y aunque existen muchos tipos de violencia, para los anarquistas, la más avasalladora es la violencia estructural, que ocurre cuando se produce un daño en el bienestar. Tal como lo dice Engels (1845):

[...] cuando la sociedad pone a centenares de proletarios en una situación tal que son necesariamente expuestos a una muerte prematura y anormal, [...] cuando quita a millares de seres humanos los medios de existencia indispensables, imponiéndoles otras condiciones de vida, de modo que les resulta imposible subsistir; cuando ella los obliga por el brazo poderoso de la ley a permanecer en esa situación hasta que sobrevenga la muerte, que es la consecuencia inevitable de ello; cuando ella sabe, cuando ella sabe demasiado bien que esos millares de seres humanos serán víctimas de esas condiciones de existencia, y sin embargo permite que subsistan, entonces lo que se comete es un crimen, muy parecido al cometido por un

individuo, salvo que en este caso es más disimulado, más pérfido, un crimen contra el cual nadie puede defenderse, que no parece un crimen porque no se ve al asesino, porque el asesino es todo el mundo y nadie a la vez, porque la muerte de la víctima parece natural [...] (Engels, 1845: 155-156).

Es este daño que permanece inidentificable es el que los anarquistas consideran el más peligroso. Si existe el objetivo de terminar con la autoridad es en parte para erradicar este tipo de violencia que no solamente corresponde a la estratificación social, sino que vulnera a personas por su género, edad, ocupación, etnia, nacionalidad, etcétera. Sistemáticamente, a causa de esta violencia estructural, millones de personas han quedado desprotegidas y sin la posibilidad de satisfacer sus necesidades básicas. El reparto de los recursos se hace a favor de unos, mientras que para otros los mismos bienes resultan inaccesibles aun siendo constitucionales.

De la violencia estructural surge el clasismo, el sexismo, el racismo, el anglocentrismo, el eurocentrismo. También de esta violencia ha surgido otro tipo de violencia por parte de los grupos marginados que quieren apropiarse de lo que les ha sido negado: levantamientos, guerrillas, movimientos sociales armados, atentados y la formación de grupos radicales son unas de las respuestas a la violencia estructural que es una de las características del sistema económico y político que gobierna en casi todos los países del mundo.

A lo largo de la historia se han cometido crímenes por anarquistas o por personajes que han simpatizado con sus ideales. Un ejemplo es el de Santiago Salvado Franch, que armó una bomba y la explotó durante una función teatral en 1893. A consecuencia de este acto se implementó una ley marcial con el objetivo de sofocar las rebeliones, y cientos de militantes anarquistas fueron arrestados y torturados. Estos hechos han sido recordados reiteradamente y calificados como sucesos terroristas o actos vandálicos y, finalmente, catalogados como parte del movimiento anarquista. Por esta razón, la violencia es un tema con el que han ligado esta filosofía. Sin embargo, los gobiernos han cometido un número mayor de infracciones de ésta índole. Contrario a lo que se piensa y lo que hacen creer los gobiernos, cualquier forma de violencia está vetada dentro de la filosofía anárquica.

La violencia estructural ocasiona daños en la dignidad y la identidad, por eso es importante tratar el tema de la cultura, pero no la cultura como un conocimiento ancestral que enriquece de manera única a cada pueblo, sino en su aspecto dogmático. El dogma es una creencia que fundamenta un esquema ideológico, un pensamiento que se tiene por cierto y que no puede ponerse en duda dentro del grupo que lo comparte. Corresponde a los ámbitos religioso, económico, político, moral y social.

Así pues, los dogmas culturales están establecidos por una autoridad, primeramente por medio de las leyes. Es decir, lo legítimo está acorde con lo socialmente aceptado, de este modo las normas son elaboradas por estudiosos expertos cuyos conocimientos no se ponen en duda, así, al mismo tiempo que hay

una imposición de los legitimadores, existe una subordinación incuestionable hacia ellos por parte de los miembros que aceptan las leyes.

Una vez que los valores se institucionalizan, lo que se conoce como costumbres y tradiciones se convierte en una cultura dogmática, pues los fundamentos de su ideología, que se basan en convenios de grupos minoritarios, se tornan inamovibles. La imposición de ideas en los individuos se convierte así en un control mental o en una represión del desarrollo racional.

Parte de los dogmas culturales son los estereotipos, que limitan la visión compleja del mundo de lo humano, justificando la separación de grupos de personas que pueden tener mucho en común. También existe la democracia dogmática que es aquella que no admite replica o cuestionamiento, que es indiscutible e innegable, tal como la religión se asocia con la fe y las creencias y se toma como verdadera aunque no se hayan comprobado las características que la definen. Cuando las personas se rigen por dogmas impuestos se dice que están alienadas, ya que responden a intereses que pueden perjudicarles; también se utiliza la demarcación «adoctrinamiento», que nace del término «doctrina».

La doctrina es un sistema de creencias que no proviene de ninguna enseñanza o aprendizaje, es más bien una declaración que se repite sin comprobarse. El adoctrinamiento es, en consecuencia, una imposición de ideas convertidas en mandamientos, obligaciones y costumbres, que condicionan el pensamiento, las relaciones y las formas de comportarse, y que influye en la creatividad y determina el futuro de los pueblos. Éste es producto del esfuerzo de

cierta clase por imponer sus códigos valorativos a través de medios formales con el propósito de legitimar su poder económico, político y social. Según Nicos Poulantzas, en el momento en que la sociedad acepte y repita los valores y los conceptos que el Estado defiende, entonces ya «no tiene necesidad de gobernar mediante la fuerza, pues consigue dirigir con consentimiento, más que con dominación» (Poulantzas, 1977: 36).

El sufrimiento humano dentro de este esquema resulta un fenómeno, pues parece ser una de las consecuencias de los dogmas culturales, ya que estos simplifican a los individuos y crean sobre ellos unas expectativas inalcanzables, tornan superficiales las relaciones humanas, generan un vacío interior en los seres humanos, la comunicación se vuelve nula o poco clara y se pierde el sentido de la existencia.

Los anarquistas han cuestionado, criticado y roto los dogmas, y han extendido la invitación a deshacer los esquemas cuidados, repetidos, enseñados y defendidos en todos los ámbitos, tanto religioso como artístico, científico o político. Destruir y devaluar, así como encarar y discutir los dogmas establecidos son formas de emancipación y conquista no sólo de la vida pública, sino de la individual.

Los dogmas son las convenciones de cada época y todas las convenciones son límites que sólo se pueden trascender si se concibe hacerlo. Cotidianamente, a esta transgresión se le conoce como romper esquemas, quebrar moldes, ignorar los cánones, parte de ello son las novelas de ficción, la pintura iconoclasta y la

anarquía. Por poner un ejemplo, la novela *Matigari* del autor keniano Ngugi wa Thiong'o, causó tanta impresión en el poder, que el presidente de Kenia creyó que el personaje existía y lo mandó arrestar. Cuando se dio cuenta de que era una novela, la prohibió en el país. Los alcances del arte son aún impredecibles, pero se sabe que en diferentes épocas han sido parteaguas o bien la voz de movimientos y filosofías contestatarias.

El anarquismo es, según su propia definición de educación, la ausencia de apriorismos. Dentro de las ideas preconcebidas en distintas culturas, está la de un ser supremo, que es generalmente la máxima autoridad y quien impone las reglas por las que se rigen los humanos. Entre 1867 y 1870 Mijaíl Bakunin escribe *Dios y el Estado*. En este texto, Bakunin hace una reflexión acerca de dios, concluyendo que es un ser inicuo, pero luego niega su existencia y hace al ateísmo parte del anarquismo con la frase «Ni dios, ni amo».

En conclusión, el anarquismo es la ausencia de autoridad en todas sus formas, cuyos valores más importantes son la solidaridad, la libertad, la igualdad, la verdad y la educación. Es, también, una filosofía que iguala los derechos de todos los seres humanos de influir en la historia y la política, que asume que la naturaleza humana es buena y justa, y reivindica la destrucción, el caos y el ateísmo. En la época actual, invita a los pueblos del mundo a la insurrección.

Una de las formas más evidentes de disolución del status quo y de la jerarquización, es el arte y ya que la directriz de este trabajo es observar la medida en que el teatro influye en la manera de ver la realidad y la particular importancia

de la experiencia por encima de lo que sucede en la escena, se hace en este capítulo un apartado de lo que es el arte anarquista y lo que puede lograr.

1.2 Arte anarquista

El arte anarquista es un vehículo antiautoritario de ideas libertarias, que difunde las ideas revolucionarias sobre temas humanistas y propuestas artísticas, denuncia la explotación y la opresión; su autor puede o no ser anarquista, siempre que la obra presente componentes anárquicos. Paul Signac expresó en 1902: «el pintor anarquista no es aquel que pinta cuadros con motivos anarquistas, sino el que sin ánimo de lucro, sin esperar ninguna recompensa, lucha con todo su individualismo y todo su esfuerzo personal contra la burguesía y los convencionalismos oficiales» (Grimme, 2008: 82).

El arte anarquista se desarrolló principalmente en Europa en los siglos XIX y XX, en el auge de los movimientos sociales y obreros con esta ideología. Los críticos de arte calificaron de anarquistas distintas corrientes y movimientos artísticos, tal es el caso del fovismo o fauvismo, considerado tal por el salvajismo y desmedido uso del color, el dadaísmo, por el rompimiento con el positivismo que destaca la razón y el orden, y por ser provocativo, *Die brücke* (El puente), por la autenticidad de las creaciones y el rescate de sectores nunca antes retratados o con quienes no se pretendía comunicación como África, Oceanía, niños o personas dementes. El movimiento arquitectónico *arts and crafts* (artes y oficios),

liderado por el inglés William Morris (1834-1896), es una forma de arquitectura que rechaza la jerarquía artística, coloca a los artesanos a nivel de artistas, se opone a la reproducción en masa, cuida el medio ambiente en sus materiales, se preocupa por las consecuencias de la industrialización y reivindica al humanismo sobre las máquinas, fue un movimiento inclusivo que se extendió a América, debido al interés por las culturas minoritarias.

En la pintura se declararon anarquistas el impresionista danés Camille Pissarro (1859-1903), que retrataba la vida de los trabajadores en sus pinturas, el francés Maximilien Luce (1858-1941), puntillista que pintó paisajes industriales y escenas de guerra, al igual que el alemán George Grosz (1893-1959), militante marxista que tuvo rupturas con sus propias creaciones y se declaró en contra del culto a la personalidad y del dinero, y cuyos dibujos y pinturas fueron considerados degenerados. También se consideró al francés Toulouse Lautrec (1864-1901) por sus retratos de personajes de las clases bajas, como prostitutas. No está demás destacar que los artistas con convicciones y compromisos anárquicos fueron en su mayoría pobres, tal es el caso del francés Aristide Delannoy (1874-1911) entre otros tantos.

En cuanto a la poesía, el peruano Manuel González Prada (1844-1918), anarquista, crítico, radical en sus ensayos y poemas, reivindica la autodefensa de los pueblos, mientras que el francés Stéphane Mallarmé (1842- 1898) experimentó entre el inglés y el latín, dándole un nuevo ritmo a la poesía. Por otro lado, en el cine, a pesar de que se hayan filmado historias de anarquistas reales o ficticios,

poco se ha escrito de los cineastas anarquistas, el más reconocido como tal fue el francés Jean Vigo (1905-1934), considerado antipatriótico.

En el ámbito literario se les considera anarquistas al francés Octave Mirbeau (1848-1917), anitiacademiscista y antimilitarista comprometido con las causas sociales, la justicia, la verdad y la paz; al británico George Orwell (1903-1950), por su posición ante la autoridad y el imperialismo; al francés Albert Camus (1913-1960), quien se autoconsideró anarquista, influido por la Guerra Civil Española, sin embargo, los críticos sólo le consideraban crítico y humanista; al ruso Tolstoi (1828-1910) por su crítica a las convenciones sociales y la inspiración que dio a los filósofos anarquistas y a los líderes de movimientos pacifistas. En este rubro también es importante mencionar a los editores anarquistas, la inglesa Charlotte Wilson (1854-1944) y el francés Jean Grave (1854- 1939).

Poco se ha escrito sobre el teatro anarquista, sin embargo, se considera anarquista al alemán Frank Wedekind (1864-1918) por su crítica a la burguesía y por tocar temas escandalosos como la sexualidad, el feminismo y el suicidio; al polaco Gerhardt Hauptman (1862-1946) por sus dramas sociales, que muestran la explotación, la crueldad patronal y la rebelión de trabajadores; al noruego Henrik Ibsen (1828-1906) por cuestionar los fundamentos de los valores victorianos como la familia, el matrimonio, la religión, la moral pragmática y por reivindicar la solidaridad, la imaginación y el feminismo. También está considerado el escritor irlandés Oscar Wilde (1854-19), así como el escenógrafo, pintor y xilógrafo argentino Abraham Vigo (1893-1957). Este último, a diferencia de los otros dramaturgos mencionados sí tenía una convicción política abiertamente

anarquista. Lily Litvak hace un recuento de artistas anarquistas españoles, que, aunque en realidad tenían oficios distintos, fueron artistas del pueblo. Entre los más destacados está el pintor y pedagogo Ramón Acín, nacido en 1888 y asesinado en 1936.

Continuando con la idea de Paul Signiac, el arte anarquista se realiza por creadores progresistas que tienen un impulso por experimentar en su rubro y deconstruir las convenciones de su época, es la liberación del potencial creativo, que se deslinda de la dictadura del gusto, la ética política que guía a la subversión, negando el reconocimiento de la genialidad o el dinero desmedido por su trabajo, y es también el resultado de la colectividad, porque el arte anarquista se gestó a raíz de las luchas sociales. Los críticos de arte han calificado de anarquistas a las obras de vanguardia, poniendo a este arte en dos categorías: los artistas que se consideran anarquistas y sus obras tienen motivos sociales, aunque el proceso de creación sea tradicional y constante; y los artistas que pueden o no tener inclinaciones políticas, pero que sus creaciones reivindican la libertad de expresión y el humanismo, mediante procesos novedosos, adelantados y poderosos.

Cabe mencionar y es importante entender que la militancia y la política no son anarquismo, el anarquismo es la ausencia de la autoridad en todas sus formas y la búsqueda de una realidad alternativa. Durante la historia de la humanidad ha habido comunidades organizadas sin gobierno, algunas proclamadas anarquistas como los sindicatos italianos, los soviets rusos, la comuna de París y otros sin proclamarse como tal, pero también han dado demostraciones de la ausencia de gobierno como los zapatistas. El ejemplo más poderoso de la anarquía práctica

son las comunidades anarquistas españolas, cuya organización se basó en una teoría reciente y funcionó hasta que fueron vencidos por los falangistas en la Guerra Civil. El anarquismo español es considerada la experiencia libertaria más importante de la historia de la humanidad, cuyo mayor logro fue la dignidad humana (Woodcock, 2004: epílogo).

Anarquismo en España

Fue en España que mi generación aprendió que se puede tener la razón y ser derrotado, que la fuerza puede destruir el alma y que a veces el coraje no tiene recompensa.

Albert Camus

Para hablar del movimiento anarquista en España, es preciso analizar los antecedentes históricos, no sólo del país sino de la situación del mundo, ya que las corrientes políticas evolucionan y funcionan de acuerdo con las circunstancias históricas. En este apartado, pues, se recopilan datos históricos del anarquismo en España.

La monarquía absolutista existió en España desde el siglo XV. La influencia de la Revolución Francesa en 1789, cuando la clase trabajadora pedía que se terminara la pobreza, que se nivelaran las fortunas y que los artículos de primera necesidad estuviesen al alcance de todos, inspiró a las organizaciones obreras a luchar por los derechos humanos, lo que originó en el siglo XIX la independencia de los países de América, la revolución italiana, belga y germánica. Surgieron también filosofías como el socialismo, el comunismo, el anarquismo y movimientos como el feminismo y el sindicalismo, todo en respuesta al autoritarismo, la explotación, la embustería, la desigualdad, el engaño y las injustas condiciones sociales.

En 1868, hubo una insurrección militar apoyada por algunos civiles para instaurar la primera democracia en España. La reina Isabel II, quien gobernaba en ese momento, cedió ante las presiones de los sublevados y se exilió ese mismo año. De 1871 a 1873 España vivió en una monarquía parlamentaria y en el último año se formó la Primera República con Francisco Pi y Margall como presidente ejecutivo, quien con tendencia al socialismo y federalismo, crea la Constitución Federal de 1873, pero ésta nunca se aprueba y su gobierno sólo dura once meses. La monarquía regresó con un golpe de Estado en 1874 con Alfonso XII, hijo de Isabel II. Este periodo es conocido como la Restauración, ya que los monarcas recuperan el reino y la estabilidad política. En 1885 muere Alfonso XII y el trono queda en manos de su esposa, María Cristina de Habsburgo-Lorena, hasta que su hijo Alfonso XIII cumple la mayoría de edad en 1902. En 1923 la milicia da un golpe de Estado y el general catalán Miguel Primo de Rivera es nombrado por el rey Alfonso XIII, presidente del nuevo gobierno.

Recordemos que antes del siglo XX, no existían los derechos laborales, en muchos países del mundo la opinión era un delito y la educación estaba destinada solamente a un sector mínimo de la población. La batalla contra la monarquía y el absolutismo estaba respaldada con distintas ideologías que buscaban la abolición del capital en todas sus formas, es decir, la desaparición de la propiedad privada del suelo, del subsuelo, de las materias primas, de los productos, de los medios de producción, de los transportes y de los medios de comunicación. A diferencia del socialismo y el comunismo, el anarquismo creció en los países menos industrializados como Italia, Rusia y España. La atracción que esta corriente

generó entre campesinos y trabajadores se debió a las visiones constructivas de alternativas económicas y sociales que proponía, por ejemplo, la búsqueda del bienestar, no sólo para la mayoría sino para todos los individuos, sin distinguir clases, ya que, distinta al marxismo, plantea una socialización de la producción y de los beneficios que genera, entre todos los miembros de la comunidad, incluyendo a los propietarios originales de medios de producción y tierras. Y, además de tener una unión entre obreros y campesinos, plantea una revolución no desde la urbe sino desde el campo, aunado a la visión del pueblo como un grupo de soberanos, no como una masa. Aunque quizá la diferencia más grande reside en la convicción de los anarquistas de que el poder no debía residir en ninguna clase social. Al contrario de los marxistas, cuya forma de revolución es que el proletariado tome los medios de producción, para los anarquistas es un cambio en las relaciones humanas, anulando el poder, el menosprecio, la autoridad y el sometimiento entre personas. Una determinante para que el anarquismo fuese mucho más fuerte en algunas regiones fue la identificación de los proletarios con sus regiones de nacimiento, lo cual les permitió crear con facilidad federaciones laborales descentralizadas.

La anarquía llegó a España desde 1864, año en que se crea la Primera Internacional de Trabajadores en Londres. Las ideas de Bakunin y Kropotkin fueron entendidas y acogidas en el país, teniendo mayor auge en Barcelona y Andalucía. Desde 1870 se gesta un cambio. Por medio de folletos y boletines se expandió el mensaje de lucha social, entonces los trabajadores de la zona Barcelona y Madrid se organizaron y formaron la Federación Regional Española

(FRE), cuya finalidad era la destrucción del sistema establecido para, por medio de una acción directa y antiautoritaria, desmontar los mecanismos de dominación y poner todos los medios de producción al servicio de los trabajadores, los cuales tomarían en cualquier circunstancia las decisiones que creyeran convenientes sin reconocer ningún otro tipo de mediación, imposición o poder que no fuese el acordado por los trabajadores.

La FRE se consolidó con mucha fuerza en España, los sindicatos con base anarquista se convirtieron en centros de educación, de denuncia y revolución mental, contribuyendo a la creación de una cultura distinta. En 1870, Rafael Farga Pellicer, presidente del congreso obrero de Barcelona, arengó en el Teatro del Circo de Madrid lo siguiente:

El Estado es el guardián y defensor de los privilegios que la Iglesia bendice y diviniza y lo único que nos resta a nosotros, pobres víctimas del desorden social presente es, cuando lo tenemos, el salario, fórmula práctica de nuestra esclavitud. [...] Queremos que cese el imperio del capital, del Estado y de la Iglesia, para construir sobre sus ruinas la anarquía, la libre Federación de libres asociaciones de obreros.

Los sindicatos anarquistas nacieron en zonas industrializadas de Cataluña, pero en 1881 la FRE integra como afiliados a jornaleros andaluces y se convierte en la Federación de Trabajadores de la Región Española (FTRE). El Estado temió desde finales de 1860 que las ideas de igualdad social se esparcieran por toda España y en consecuencia quiso reinstaurar el orden acostumbrado. Junto con la

Iglesia (como institución) realizó una exhaustiva propaganda contra-anarquista, que valoraba la sumisión, la docilidad y el acatamiento al poder. Al mismo tiempo encarceló a líderes sindicales y cerró cedes. Muchos adherentes a los sindicatos permanecieron en juicio, aunque no se les pudieran comprobar las acusaciones en su contra. Parte de esta oleada fue la campaña mediática de 1882 para horrorizar a la población en el tema del anarcosindicalismo. Los periódicos publicaron artículos acerca de un grupo andaluz llamado La Mano Negra, al que se responsabilizó de incendios, talas clandestinas, asesinatos, secuestros y desapariciones. Aunque la campaña fue fuerte y escandalosa, muchos años después se comprobó que este grupo nunca existió, probablemente su invento se deba a las variadas notas periodísticas acerca de la creciente pobreza de la región por la falta de empleo y por la monopolización de la tierra de cultivo, hechos que provocaron huelgas y saqueos, que fueron entendidos como una venganza a los terratenientes. Debido a esto los sindicatos operaron en la clandestinidad, debido a que su organización era ilegal.

En 1901 el pedagogo anarquista Francisco Ferrer, inauguró en Barcelona la Escuela Moderna. Antes de este año, la educación en España estaba controlada por la Iglesia, los estudiantes eran varones únicamente, no se permitía el libre pensamiento, se condicionaba a creer y respetar solamente los principios valorados por la religión católica. Por su parte, la Escuela Moderna basada en *El contrato social* (1762) de Jean Jacques Rousseau, se enfocó en la razón y la lógica, enseñaba ciencia y humanidades, tolerancia e inclusión, sus grupos eran mixtos y se respetaba física, intelectual y moralmente al niño. La escuela de Ferrer

fue cerrada muchas veces, siendo clausurada definitivamente en 1909, año en que su creador es sentenciado a muerte por una falsa acusación de haber incendiado y saqueado un inmueble clerical, así como de haber instigado a los trabajadores a llevar a cabo huelgas y manifestaciones.

El inicio de siglo XX se caracterizó por el expansionismo y por el afán de dominio por parte de las potencias con la finalidad de obtener recursos naturales para el desarrollo industrial, ampliar las rutas de comercio y el territorio marítimo y obtener tierras de cultivo para abastecer a la creciente población. La mayoría de los países europeos se disputaba por territorio africano. En este panorama, el expansionismo provocó enfrentamientos entre países, culminando en 1914 con la Primera Guerra Mundial. España mantuvo neutralidad en esta guerra, pero tuvo conflictos externos con Cuba, Puerto Rico y Filipinas, naciones que reclamaron su independencia en 1895 y 1898, respectivamente, y con los Estados Unidos de Norteamérica, que quería integrar a Cuba y Puerto Rico a su territorio.

Era un momento agitado en España. Cataluña pedía su independencia igual que el País Vasco (Euskadi). La economía estaba en crisis, la clase media se deterioraba por las concesiones del gobierno a la industria extranjera que hizo desaparecer a pequeñas y medianas empresas nacionales creando desempleo, en tanto que su moneda se devaluaba debido a las limitadas exportaciones y excesivas importaciones.

La hegemonía del Estado español sobre la ideología hizo posible concentrar a la clase media al servicio de la clase dominante, ampliando su fuerza.

Pero el hambre, el desempleo, el analfabetismo, la pobreza, la explotación, el dominio religioso y la desigualdad social incitaron una vez más a los trabajadores a organizarse para exigir mejores condiciones laborales, hasta que en 1910 se forma la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en Barcelona, conformada por obreros, agricultores y otros trabajadores anarquistas. Este sindicato logró obtener una jornada laboral de ocho horas, un salario mínimo y el derecho laboral de las mujeres. En 1927, se forma la Federación Anarquista Ibérica (FAI), en este sindicato se juntan españoles, portugueses y españoles exiliados. Para pertenecer no se debía estar casado por la Iglesia, no se debía haber hecho el servicio militar, se debía mandar a los hijos a la escuela y no se podía tener vicios.

La CNT fue la guía de la revolución agraria, la primera y más trascendente de España y tal vez del mundo. En su congreso celebrado en Zaragoza en mayo de 1936 había fijado las siguientes reivindicaciones:

- a) Expropiación sin indemnización de las propiedades de más de 50 hectáreas de tierra.
- b) Confiscación del ganado de reserva, aperos de labranza, máquinas y semillas que se hallen en poder de los terratenientes expropiados.
- c) Revisión de los bienes comunales y entrega de los mismos a los sindicatos de campesinos para su cultivo y explotación en forma colectiva.
- d) Entrega proporcional y gratuita de usufructo de dichos terrenos y efectos a los sindicatos de campesinos para la explotación directa y colectiva de los mismos.
- e) Abolición de contribuciones, impuestos territoriales, deudas y cargas hipotecarias que pesen sobre las propiedades, aperos de labranza y máquinas que constituyan el medio de vida de sus dueños y cuyas tierras son

cultivadas directamente por ellos, sin intervención continuada ni explotación de otros trabajadores. f) Supresión de la renta en dinero o en especie que los pequeños arrendatarios, rabasaires, colonos, arrendatarios forestales, etc., se ven obligados actualmente a satisfacer a los grandes terratenientes. g) Fomento a obras hidráulicas, vías de comunicación, ganadería, y granjas avícolas, repoblación forestal y creación de escuelas de agricultores y estaciones enológicas. h) Solución inmediata del paro obrero, reducción de la jornada de trabajo y nivelación de los costos con la vida. i) Toma directa por los sindicatos de las tierras que por insuficiente cultivo constituyes un sabotaje a la economía nacional (Peirats, 1976: 135).

El 14 de abril de 1931 fue proclamada la Segunda República en España, que fue el régimen político que sustituyó a la monarquía. El gobierno provisional quedó constituido por el Comité Revolucionario Nacional, de supuesta ideología socialista, que se ocupó de lanzar decretos relacionados a las leyes, que se contrariaban entre sí, si bien uno de ellos incluía libertad de expresión, reunión y asociación, otro era responsabilidad, libertad de creencias y culto, garantías individuales y garantías a la propiedad privada, que claramente iba en sentido contrario de un régimen antimonárquico. Los anarcosindicalistas constataron que el nuevo régimen no era completamente revolucionario. Sin embargo, elementos de la aristocracia comenzaron a exportar en masa sus capitales y caciques y latifundistas se autoexiliaron dejando sus propiedades en mano de los sindicatos de trabajadores.

Con los propietarios fuera, los trabajadores anarquistas abolieron la propiedad privada, fábricas y tierras fueron operadas y trabajadas como cooperativas. Se formaron comités en los que se organizó la producción, se dividió el trabajo y se tomaron acuerdos como reducir gastos y dar asistencia y provisión a todos los miembros de la comunidad, sustituyendo al Estado. Los sindicatos volvieron a ser centros de reunión en los que se leía, se discutía, se presentaban obras de teatro y recitales de poesía, al mismo tiempo se celebraban asambleas en las que se discutían formas para mejorar la producción y distribuir las ganancias y fundaron un semanario para que la población estuviese informada y se sintiera tomada en cuenta.

En 1933, el reinado de Alfonso XIII se disolvió completamente, lo que dio pie a la celebración de elecciones las presidenciales que ganó Niceto Alcalá Zamora, ministro de la monarquía y jefe de los republicanos conservadores que aprobaron separar la Iglesia del Estado y concedieron autonomía a Cataluña y al País Vasco. En este periodo se constituyeron comunidades autónomas y el anarcosindicalismo dio a la población una nueva perspectiva de vida, demostrando que el trabajo en colectividad genera mejores resultados.

La nueva organización social en estas comunidades fue completamente anarquista. Aun cuando los dueños originales podían formar parte de la administración si lo deseaban, por principio, estas comunidades incautaron la propiedad privada y los medios de producción fueron auto gestionados por el sindicato. Los pobladores juntaron tierras, herramientas, animales de labor, aves de corral, ganado, abono, simientes y cosecha. En el comercio se desaparecieron

los intermediarios. Luego, a razón de que se abolió el dinero y se redistribuyeron los bienes, los habitantes tuvieron derecho a todo cuanto había en la comunidad. La distribución de la productividad se dio de distintas formas dependiendo de la región, en algunos casos se apilaban los productos en almacenes o locales para que las personas tomaran lo que necesitaran, en otros lugares había libretas de consumo en las que se llevaba una cuenta de lo ganado y lo gastado por trabajador y en otros más se hacía con vales. En todos los casos, cuando escaseaba un producto, éste se racionaba.

En el seno de las colectividades, la organización del trabajo fue encabezado por un delegado que trabajaba como todos los demás y, después de la jornada diaria, que oscilaba en función del número de trabajadores entre nueve y doce horas, organizaba una reunión para trazar el plan de trabajo del día siguiente, proceso que terminaba por la mañana, cuando se daban las orientaciones técnicas pertinentes. Los trabajadores eran hombres de entre 14 y 60 años de edad, sin embargo, también trabajaban las mujeres solteras o casadas cuando se les necesitara. En caso de que alguien no pudiera trabajar por enfermedad, no tenían que reponer sus días de ausencia. Se trabajaba todos los días, pero cada trabajador tenía derecho a descansar un día (Peirats, 1976: 142).

En la medida en que la producción creció en estas comunidades, se llevaron a cabo nuevos proyectos, se trazaron nuevos caminos y mejoraron los existentes, se instalaron molinos harineros, se construyeron baños públicos, se alfabetizó a los adultos mayores y se purificó el agua.

El vínculo entre trabajadores del campo y obreros significó el avance para ambos sectores, pues los sindicatos urbanos proporcionaron ayuda técnica a colectividades rurales en proyectos acuíferos, médicos y laborales en las cosecha a cambio de frutas y vegetales, maquinaria y productos manufacturados (Buttimer y Seamon: 96-110). La colectivización agraria terminó con el hambre y tanto trabajadores como habitantes de las comunidades se convirtieron en los dueños de la producción, lo que generó una economía enteramente nueva para la época.

En cuanto al arte, Lily Litvak refiere en su libro *Musa libertaria* (1981) que los trabajadores anarquistas españoles tenían en cuenta la misión histórica del pueblo y de la responsabilidad en la producción de la cultura. Basaron su concepción del arte en los escritos publicados en las revistas El Sol y La revista Blanca del autor ruso León Tolstoi. En las comunidades se formaron grupos teatrales, los mayores dramaturgos eran de formación inicial pedagogos, algunos trabajadores se hicieron poetas, dibujantes, ilustradores o pintores.

El periódico era el medio más importante para los anarcosindicatos y constituyó la forma de expandir su ideología y de comunicarse:

El periódico es la acción más firme, más universal, más eficaz para la propaganda, la defensa y aun el ataque. Más que la palabra que se lleva el viento, robustece a los débiles, da coraje a los tímidos y arraiga con más fuerza las convicciones y el amor hacia los ideales. La palabra impresa obra más y mejor en la consciencia del individuo; le sugiere pensamientos propios, comentarios íntimos que avaloran más los conceptos leídos, y en

esa conversión periódica entre él y la hoja impresa, ve conceptos más dilatados y nuevos horizontes. La sugestión ejercida por la prensa llega hasta vencer la indiferencia o la prevención del que lee; pues mas o menos tarde, el periódico leído viene a ser para él un compañero inseparable que presenta luego a los amigos del taller, de la fábrica o del terruño y se identifica con él como carne de su propia carne. (Litvak, 1981: 181)

La CNT llegó a tener un millón de afiliados, cuatro veces más que los marxistas-socialistas. El 40% de la población española vivía en poblaciones con menos de 5,000 habitantes. En las colectividades agrícolas trabajaban alrededor de 7 millones de campesinos de las regiones de Aragón, Levante, Galicia y Andalucía. En las urbes había 3,000 fábricas y empresas autogestionadas. Se crearon escuelas y bibliotecas, el conocimiento y la capacidad de utilización de ese conocimiento estaba determinado para cambiar la realidad social, mediante la defensa de los derechos humanos frente a la autoridad. Asimismo, las colectividades promovieron cambios sociales únicos en Europa, igualaron los derechos del hombre y la mujer, implementaron métodos anticonceptivos, proclamaron la legalidad del aborto y del divorcio. Crearon una comunidad sobre la base del trabajo, del mutuo acuerdo, de la igualdad, de la solidaridad y el bien común. El siguiente mapa muestra los municipios en los que hubo anarcosindicalismo y cuya organización social se convirtió en anarquista, entre 1933 y 1936.

Me parece importante ligar la felicidad con esta organización social, ya que es uno de sus valores, al igual que la tranquilidad. En el documental *Viviendo la utopía* (1997), que trata este momento histórico en España, uno de los entrevistados relata: «Fueron los años más intensos de mi vida, conocí la fraternidad, el desinterés, el espíritu de sacrificio y la solidaridad, es decir el sentirme hermanado con los que estaban luchando conmigo, que sentían las mismas ideas».

Algunas de las constantes en los miembros que vivieron en estas comunidades eran la sensación de alivio, tranquilidad, despreocupación y felicidad. Según Kropotkin:

La felicidad de cada uno está íntimamente ligada a la felicidad de todos los que le rodean, se puede tener algunos años de dicha relativa en una sociedad basada en la desgracia de los demás, pero esa dicha está edificada sobre arena. No puede durar, la cosa más insignificante basta para destruirla y es infinitamente pequeña en comparación de la posible dicha de una sociedad igualitaria, además siempre que tú veas el bienestar general, obrarás bien (Kropotkine, 2002: 68).

Gracias a los tres años que se mantuvo el anarquismo en las comunidades autónomas de Cataluña y Andalucía, la teoría de Kropotkine sobre la felicidad quedó demostrada, sin contar, además, otros beneficios, como la importación de maquinaria llevada a cabo por los sindicatos, acción que aumentó la producción y las exportaciones.

Los sindicatos anarquistas fueron constantemente instigados por el gobierno. Un ejemplo claro son los casos de la Semana Trágica en 1909 y los sucesos de Casas

Viejas en 1933. Desde la creación del CNT, hubo aproximadamente 15,000 presos. En 1936, la coalición conservadora, los antiguos monárquicos y una nueva organización militar fascista llamada Falange Española unieron fuerzas contra el régimen republicano y el 18 de julio de 1936 realizaron un golpe de Estado. El jefe militar Emilio Mola dejó en claro que el levantamiento militar era una declaración de guerra con su famosa frase: «Sembrar el terror... eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros». Así comenzó el conflicto bélico más importante dentro de España, conocido como la Guerra Civil Española.

Los falangistas tomaron el noroeste y suroeste del país con la ayuda del dictador portugués Antonio de Oliveira Salazar. Por su parte, comunistas y anarquistas pidieron apoyo al gobierno, que optó por compra armas a la Unión Soviética con sus reservas de oro. Los primeros enfrentamientos sucedieron en Andalucía. El triunfo de la Falange en todas las batallas de la Guerra Civil fue posible por el entrenamiento militar, pues, aunque España nunca entró a las filas de la Primera Guerra Mundial, engrosó su cuerpo militar, debido a que tenía el plan de conquistar Marruecos. Así pues el ejército desarrolló inteligencia y duplicó su fuerza, además de contar con tecnología alemana.

Uno de los elementos claves para aniquilar a la II República en Andalucía Occidental fue una tropa élite conocida como el Ejército de África, que se creó para combatir a las tribus rifeñas de Marruecos. Este ejército entró a España por los puertos de Algeciras y Cádiz y dominó la ciudad Jerez de la Frontera en las primeras horas del golpe y, tres días después, la ciudad de Huelva. El 29 de julio los falangistas tomaron toda la costa este de Andalucía y la frontera con Portugal. Entre enero y febrero de

1937, los sublevados lanzaron una ofensiva contra Málaga, cuyo triunfo convirtió a la provincia de Cádiz en territorio de retaguardia.

En consecuencia, las comunidades anarquistas se armaron. Por un lado, los trabajadores se convirtieron en milicianos y alrededor de 150,000 sindicalistas tomaron arsenales, un total aproximado de 50,000 armas, tan solo en la región de Cataluña, mientras que, por otro, las fábricas comenzaron con la producción de armas y municiones.

Había en ese momento una fuerte tensión en Europa. El fascismo tomaba fuerza, por lo que Francia y el Reino Unido propusieron el Comité de No Intervención ante el temor que el conflicto en España desatara una guerra entre democracias y dictaduras. El tratado fue firmado en Londres por 27 países Europeos. No obstante, Alemania aportó a las filas falangistas armamento, tanques, buques y avionetas, poniendo las condiciones a su favor. Algunas de sus tácticas de guerra fueron bombardeos a población civil para presionar a la rendición, el bloqueo de puertos, las ejecuciones de personajes públicos y el robo de bebés del otro bando con la finalidad de extinguir su ideología. Por su parte, los que defendían a la República contaron con el apoyo de Rusia, Francia, Reino Unido, Argentina y México, la gran diferencia fue que la defensa les llegó tarde y estaba dirigida principalmente para ayudar a mujeres, niños e intelectuales a abandonar el país.

El 1º de abril de 1939, Francisco Franco, general de la Falange, declaró la victoria de ésta y fue nombrado jefe de Estado. A partir de este momento y hasta 1975, España vivió bajo el régimen de la dictadura franquista en la que fue ilegal hablar de la

República, de marxismo, de anarquismo y de democracia. En este periodo se llevó a cabo una sistemática persecución de opositores al régimen conservador, católico y nacionalista. No es sino hasta la década de los 90 que se llega a hablar de la Revolución Española.

El episodio de la Guerra Civil Española mostró una filosofía y una estrategia, surgida junto con el movimiento obrero, que contribuyó y aportó a la sociedad en materia de humanidad y necesidades básicas, lo que nunca habían tenido. Esta lucha de los republicanos ha sido tomada por muchos, sobre todo por escritores, como la lucha emblemática en contra del totalitarismo. Esta derrota ha provocado una melancolía generalizada, de la que han surgido un sinnúmero de canciones, poemas y novelas, una de ellas –*Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway– considerada como una de las mejores novelas del siglo XX . El anarcosindicalismo sustituyó al capitalismo, lo que provocó una identificación con el movimiento anarquista, acompañado de la epifanía de que en la colectividad y sólo en la colectividad es posible adueñarse de los derechos individuales. Esta revelación ha repercutido en nuestra época de tal modo que ha mostrado lo necesario de hacer una minuciosa revisión de la historia, dejando de lado la ingenua idea de que la historia oficial es la verdadera y de que nada podemos hacer para cambiar la realidad social actual. Los estudios y las remembranzas del anarquismo español pueden ser en un momento histórico el inicio de la transformación de nuestra organización social.

Capítulo II Vida, obra y muerte de Federico García Lorca

La imagen poética es parte de la mitología personal de cada poeta.

Carl Jung

Nunca fui consciente de otra opción que no fuera la de cuestionar todo.

Noam Chomsky

Conocer la vida personal de los artistas es una estrategia para llegar al umbral de su inspiración, ahondar en su trabajo y poder comprender lo más íntimo de su obra. Para este capítulo leí parte de la vasta bibliografía que existe sobre de la vida de Federico García Lorca, de entre la cual uno de los textos más relevantes fue un libro de entrevistas del que sólo existe un ejemplar en todas las bibliotecas a mi alcance. Fue con este libro con el que entré en contacto con la personalidad de García Lorca y pude apreciar su humanidad, su encanto y su capacidad. En las entrevistas hay tres aspectos profundamente conectados entre sí: la poética, la estética teatral y el compromiso social y político, que se acentúa con los años.

Federico García Lorca es un escritor de fama internacional tanto por su obra literaria como por su biografía. Nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, un

pueblo al sur de España. En vida tuvo mucho reconocimiento por su trabajo como dramaturgo y poeta. El 19 de agosto de 1936, Federico fue asesinado por militares falangistas, lo que atrajo la atención de muchos investigadores.

El pueblo de Fuente Vaqueros está en la comunidad autónoma de Andalucía, dentro de la provincia de Granada. Es un lugar con pocos habitantes, dotado de un ambiente rural a causa de sus campos de tabaco, su lejanía de la capital del país y su proximidad al mar. Esta provincia española se caracterizó durante un tiempo por ser el hogar de una burguesía propietaria de grandes latifundios improductivos. Los comercios del lugar en la época en que vivió García Lorca pertenecían sólo a la clase media. La familia Lorca tenía más posibilidades económicas que la mayoría de la población de Fuente Vaqueros, contaban con plantíos de tabaco y de betabel; debido a ello, García Lorca convivió durante toda su niñez y adolescencia con trabajadores, nanas, pastores y labriegos, lo cual significó para el poeta granadino tener una consciencia de clase. Así se expresó de su lugar de origen:

Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma. Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oír. ¡Una cosa tan fácil! ¿Eh? (Soria, 1989: 187).

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro (Soria, 1989: 43).

García Lorca fue a la escuela en el municipio de Granada, estudió Derecho, Letras y Música. Acudió a las primeras escuelas modernas que se crearon en una oposición al oscurantismo. En 1918, publicó su primer libro, *Impresiones y paisajes*. Este libro, diario del viaje que realizó por las regiones de León y Castilla, Andalucía y Galicia, está dedicado a su maestro de música, Antonio Segura Mesa, y habla de la naturaleza y los sentimientos que le provocan las ciudades que visita, al mismo tiempo hace reflexiones profundas en cuanto a la religión y la identidad personal. El libro es publicado en una edición no venal, auspiciada por el padre de García Lorca. En 1919, influido por sus amistades, se traslada a Madrid y se instala en la Residencia de Estudiantes.

La Residencia de Estudiantes de Madrid se fundó en 1910 con la finalidad de complementar los estudios universitarios y se convirtió en un centro de convivencia, de desarrollo de ideas. En ella se formaron amistades entre artistas, científicos, políticos e intelectuales. Personalidades como Einstein, Keynes, Chesterton y Marie Curie vivieron en ella.

García Lorca coincidió allí, con personajes como el compositor Manuel de Falla, José Zorrilla, poeta y dramaturgo, los poetas Rafael Alberti y Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, poeta y crítico y el poeta y cineasta Manuel Altolaguirre. Todos ellos

considerados al igual que García Lorca pertenecientes a la generación del 27. Este grupo de artistas poseía una actitud crítica y la voluntad de alumbrar la realidad española que consideraban camuflada por la retórica triunfalista de su pasado histórico. Se dice que fue un grupo lleno de entusiasmo por la creación artística, por la literatura, por la belleza y por la transformación de la sociedad española. Asimismo, se inspiraron en la poesía pura de Juan Ramón Jiménez con quien coincidieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid, lugar dónde se conocieron y trabajaron juntos (Monleón, 1974: 20- 22).

García Lorca sentía una gran fascinación por los autores clásicos, entre los que podemos destacar a Lope de Vega, Antonio Machado, Luis de Góngora, Valle Inclán y Miguel de Unamuno. Recibe también influencias extranjeras, especialmente del surrealismo francés. Encontramos en sus obras rasgos de la poesía de Rubén Darío o de Gustavo Adolfo Bécquer; también dijo sentir apego y admiración por Serguei Eisenstein, además de reconocer la influencia del ruso en él. Lorca admira en el cine soviético la dureza de la expresión, la pasión rural, la rebeldía y el ritmo. En la música, por otro lado, sentía afección por Chopin (Soria, 1989: 18).

En la época en que García Lorca vivió ahí, convivió con intelectuales que no pertenecían a la esfera artística, como es el caso del ingeniero español Pepín Bello y Severo Ochoa, bioquímico de formación, que fuera ganador del premio Nobel en 1959. También tuvo contacto con personalidades que sentían una preocupación por la política, por la ocupación militar y los problemas sociales, como el escritor mexicano Alfonso Reyes y el mismo Rafael Alberti. Igualmente hizo amistad con Luis Buñuel y

Salvador Dalí, considerados genios artísticos, además de ser los surrealistas españoles más reconocidos.

García Lorca vivió en la Residencia de Estudiantes de Madrid hasta 1926. Durante su estancia escribió cuatro obras de teatro: *El maleficio de la mariposa* (1921), *La niña que niega la albaca y el príncipe preguntón* (1923), *Los títeres de cachiporra* (1923) y *Mariana Pineda* (1925). Éstas reúnen un análisis de la realidad social y la utilización original de determinadas técnicas, por ejemplo la del ballet ruso de Diáguilev. En este mismo periodo, también escribe tres poemarios: *Libro de poemas* (1921), *Poemas del cantante jondo* (1921) y *Primeras canciones* (1922), en los cuales profundiza en las constantes del espíritu tradicional de su tierra y de la gente: el desgarrado amoroso, la valentía, la melancolía y la pasión, así como la ponderación sobre la importancia histórica y artística del cante jondo, una danza y música, producto del mestizaje que hubo en Andalucía, también conocido como flamenco.

En la primavera de 1925 y el verano de 1927, García Lorca pasó sus vacaciones en la casa de Salvador Dalí en Cadaqués, Cataluña. Ahí entró en contacto con las teorías europeas de los vanguardistas catalanes y pudo ver las limitaciones culturales granadinas y madrileñas. Durante este tiempo en Cataluña también ayudó a Dalí con la redacción del *Manifiesto Antiartístico* que se publica en la revista catalana *L'Amic de les Arts* en el mes de marzo de 1928. Lorca no firma el documento, pero lo publica más tarde en su propia revista *Gallo*, en abril de 1928 (Power, 1976: 145).

La colaboración artística de García Lorca y Dalí continuó cuando el segundo diseñó los decorados para la representación de *Mariana Pineda*, que se considera la primera obra exitosa de Lorca y que se estrena en 1927. La gran influencia de Dalí lleva a Lorca a escribir una conferencia llamada *Imaginación, inspiración y evasión*. En ella, el poeta da más importancia al hecho poético que a la metáfora, es decir, que las imágenes no deben evadirse de una explicación racional.

A finales de julio de 1928 se publica en la *Revista de Occidente* el primer *Romancero Gitano* de Federico García Lorca, la obra que le hace famoso y que sólo recibe críticas positivas (Nadal, 1974: 81). En esta época, Federico realizó una importante labor de difusión de la literatura a través de editoriales de revistas poéticas como *Los Cuatro Vientos*, *Litoral* y *Carmen*. También en este año escribió *Don Perlinplín con Belisa en su jardín* y, a pesar de que propuso a estrenarla en el invierno, la dictadura de Primo de Rivera prohíbe la representación.

En 1929, García Lorca viaja a la Universidad de Columbia en Nueva York con Fernando de los Ríos, ahí conoce a George Bernard Shaw y escribe *Poeta en Nueva York*. En este periodo parece que Lorca descubre el mundo, y que pasa de ser el ingenuo chico provinciano a caer en cuenta de la modernidad y, junto con ella, de la crueldad y la injusticia de la gran metrópoli. Todas las obras artísticas son el resultado de una cosmovisión y una sensibilidad individual, pero inmersas y originadas en un contexto social, precedidas por una tradición o por un intento de romper con las tradiciones. Así manifestó el impacto de la ciudad:

Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York. En medio de los dos están los pueblos tristes de África y sus alrededores, perdidos en Norteamérica. Los judíos. Los sirios. Y los negros. ¡Sobre todo los negros! [...] ¡Ese negro que se saca música hasta de los bolsillos! Fuera del arte negro, no queda nada en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo (Soria, 1989: 41).

El poeta García Lorca habla de la vida moderna, lo vertiginoso, el desempleo y la soledad en que viven los habitantes. En este libro demuestra mucho interés por el cuidado de la forma y a través del uso de metáforas e imágenes se nota una relación directa con los vanguardismos desarrollados en España. Los poetas españoles de la época utilizan distintos tipos de métrica: por un lado, demuestran interés por las estrofas tradicionales como el soneto o el romance y utilizan asimismo el verso libre o el versículo característico del surrealismo. Durante un tiempo persiguen el desarrollo de la poesía pura, deshumanizándola, es decir, separándola de sentimientos o emociones, escribiendo de temas en común: la naturaleza, el amor y el compromiso social. Lorca por su parte, en *Poeta en Nueva York* desarrolló el tema de la frustración. Descubrió en este viaje que hay una desvalorización del arte producido por negros, pero a causa de un prejuicio social, no artístico. En sus entrevistas así fue como se expresó de la raza negra:

Es indudable que los negros ejercen enorme influencia en Norteamérica, y, pese a quien pese, son lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo. Porque

creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligrosos afanes actuales (Soria 1989: 51).

En sus poemas y en sus opiniones abiertas, Lorca siempre enalteció al espíritu, nunca se expresó bien del dinero o de los lujos, en una de sus entrevistas da muestras de sus paradigmas: «Wall Street. Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu» (Soria, 1989: 53).

La experiencia de García Lorca en Nueva York fue fundamental, pues «confirmó su creencia en la misión humana del arte y su profundo sentido de la injusticia de la sociedad» (Gibson, 1997: 80).

Para García Lorca la civilización moderna y la naturaleza son incompatibles. Su visión de Nueva York es de pesadilla y desolación, propia de un mal sueño. Para expresar la angustia y el ansia de comunicación que lo embargan, emplea las imágenes visionarias del lenguaje surrealista. Su libertad expresiva es máxima, aunque junto al verso libre se advierte el uso del verso medido (octosílabo, endecasílabo y alejandrino) (Gibson, 1987: 476).

En este libro, no sólo expresa frustración por la moral o la reivindicación de las clases desfavorecidas, al mismo tiempo que trata dichos temas compara la postura estadounidense con la de la Unión Soviética

Hombre, la URSS es una cosa formidable. Moscú es el polo opuesto a Nueva York. Tengo muchas ganas de conocer personalmente Rusia porque es algo

fantástico el esfuerzo del pueblo ruso. Es una obra de virilidad, de nervio, una imponente reacción de la masa. ¡Miren la literatura soviética...! Volviendo a lo que decíamos antes, eso nos demuestra claramente que sin que la vida social no dé un contenido verdadero de materia prima al artista, éste no realizará obras de valor. Y para que haya contenido hace falta, naturalmente, renovar todos los fallos del sistema exterior que influye en los hombres en general, quiero decir renovar el sistema político entre otras bases distintas a las que lo han hecho fracasar (Soria, 1989: 221).

En marzo de 1930, después de una estancia deprimente se traslada a La Habana donde da una serie de conferencias. Ya mucho más animado y risueño escribe *Así que pasen cinco años* y *El público*, ambas con visiones de un mundo antesala de la muerte, con partes de la vida real y de sueños. En junio de ese mismo año, Lorca regresa a Madrid.

A pesar de iniciar como poeta, García Lorca se da cuenta de lo inaccesible que es para las personas este arte, a diferencia del teatro, donde se juntan música, lírica y diálogos, y por lo tanto se presenta como un lugar ideal para expresar a los hombres del campo las más ciertas esencias del país español. El teatro se convirtió en un instrumento muy importante para disipar los vicios del pueblo, pues gracias al poder de atracción que tiene contribuyó en parte importante a aclarar las ideas del espectador y a elevarlo moral e intelectualmente.

En abril del 1931, se instaura la Segunda República y el apoyo a proyectos culturales. Manuel Bartolomé Cossío, consejero de la Instrucción Pública, impulsa un programa de pedagogía cuyo objetivo era ofrecer a los campesinos representaciones de expresiones artísticas. Eduardo Ugarte, organizador de la campaña cultural en poblados y despoblados, invita a García Lorca a participar en La Barraca (De la Guarda, 1961: 63, 65, 66 y 68).

El proyecto de La Barraca, apoyado por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, culminó en 1931, con el apoyo de Fernando de los Ríos, quien proporcionó el apoyo económico necesario desde la cartera del Ministerio de Instrucción Pública. El proyecto viajó por toda España y dirigió funciones de los clásicos a las clases más humildes, además de promover el intercambio de ideas y la reflexión sobre la libertad para conseguir una cadena de solidaridad. Las representaciones tuvieron mucho éxito, las provincias recibieron muy bien a la compañía, por lo que Lorca se encontraba muy entusiasmado.

En 1931, es invitado para inaugurar la primera biblioteca de su pueblo natal, Fuente Vaqueros. En su discurso no sólo habló de una conquista económica por parte de los pueblos, sino de una conquista intelectual. Así lo advirtió en uno de sus discursos frente a la República. La cultura contra el temor, el dolor, la desesperanza, la ausencia, la soledad. La lectura, como parte de la cultura, lo puede todo:

No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde

aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social. (federicogarcíalorca.net)

Al siguiente año que va a su pueblo, en agosto de 1932 hay un incidente, una protesta a causa de la sublevación de Sanjuro. Federico cuenta:

Los campesinos de Granada incendiaron el casino aristocrático... a la voz de alarma, fue todo Granada... Mi padre, mi hermano Paco y yo estábamos en la multitud... Las llamas se llevaban todo aquello y mi hermano y yo lo mirábamos sin inquietud, casi con alegría, porque envuelto en aquellas llamas se iba algo que detestábamos (Soria, 1989: 105).

El 10 de agosto de 1933, La Barraca salió de gira por León, Mieres, Santander, Pamplona, Jaca, Ayerbe, Huesca, Tudela, Estella, Longroño y Bugos. Este grupo se presentó en el interior de España con obras como *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *Los pasos* de Lope de Rueda, *Los entremeses* de Cervantes y otras obras escritas por Eduardo Ugarte y Federico García Lorca. A veces llegaban en la noche a los pueblos y alzaban un tablado a estilo de escenario y la gente del pueblo llevaba sus sillas. La presentación de *La vida es sueño* en la provincia de Soria fue boicoteada por grupos derechistas que acusaron a la compañía como subversiva.

El afán de comunicación llevó a Lorca a la práctica teatral, a la sensibilización hacia los problemas sociales. En su faceta de dramaturgo también fue perfeccionista, no parecía quedar satisfecho fácilmente, incluso, según cuenta en sus entrevistas, piensa excesivamente y se siente responsable de tener valor para romperse la cabeza contra las cosas y contra la vida. Federico tenía la teoría de que la burguesía había pervertido el teatro.

–¿Qué opina usted, en general, del actual teatro español?

–Que es un teatro de y para puercos. Así un teatro hecho por y para puercos.

–¿Cómo procura usted su teatro?

–Popular, siempre popular, con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso, si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo (Soria, 1989: 80-81).

García Lorca es amigo de músicos, actrices y diplomáticos; no obstante también tiene enemistades con personas adheridas al partido gobernante. Por el contenido de sus poemas y piezas teatrales se le consideró de izquierda y comenzó a ser censurado. No había logrado la aprobación del público madrileño y aun así su fama crecía tanto que en octubre de 1933 le ofrecieron una invitación para dar una serie de conferencias y estrenar *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda* en Buenos Aires, Argentina. Ahí permaneció hasta marzo de 1934 (De la Guarda, 1961: 83-93).

De regreso a España, en 1934, Lorca tiene un auge en su trabajo como dramaturgo y poeta, escribe las obras *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) y los libros de poesía *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *Seis poemas gallegos* (1935), *Diván del Tamarit* (1936), *Sonetos del amor oscuro* (1936).

La constancia y la disciplina fueron virtudes que García Lorca tuvo como creador, pero también la observación consciente de su entorno y la búsqueda de la verdad lo llevaron a crear una muy particular dimensión del teatro poético dentro de la cual denunció la realidad terrible en la que se hallaba inmerso el pueblo español. Así pues, a lo largo de su trabajo como dramaturgo Federico reflejó cómo las costumbres de la vida cotidiana hacen sufrir a las personas. Estas tendencias a tratar problemas sociales de manera poética, con la preocupación estética, lo inclinaron a ser un artista de vanguardia.

García Lorca fue ante todo solidario con las causas humanistas, participó en eventos que reivindicaban la libertad y la salud como valores y derechos universales. Por ejemplo, pertenecía al Socorro Rojo Internacional (SRI), que fue un servicio social internacional organizado por la Internacional Comunista en 1922. El SRI fue creado para que funcionara como una Cruz Roja internacional e independiente de cualquier organización o religión. Esta organización condujo campañas de apoyo a los prisioneros comunistas y reunió apoyo material y humanitario en situaciones específicas.

La actividad política de Lorca estuvo siempre ligada a su actividad artística. Para él, el trabajo era concebido como una forma de protesta. Y, simpatizando con uno de los grandes movimientos de finales e inicio de siglo, se declaró en una entrevista a Andrés Soria, abiertamente anarquista:

El artista y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo: tres fuertes voces: la VOZ de la muerte, con todos sus presagios: la VOZ del amor y la VOZ del arte...

<<Y, al decirlo, García Lorca, más moreno y más gitano en la fresca semipenumbra del bar, se busca con la mano y con la vista ese sitio del pecho donde deben hablarle, con toda su fuerza, esas tres voces universales>> (Soria, 1989: 78).

Aunque este autor nunca se declaró político, sus conocidos lo recuerdan crítico y reflexivo, Torres Naharro describe la impresión que tuvo del poeta: «Su origen y condición lo convertirían en la máscara ideal para encauzar la crítica contra las personas y las instituciones». La forma en la que Lorca se expresaba y escribía, lo retratan como un hombre que valoraba la libertad y la libertad se relaciona directamente con el ejercicio político porque es su fin (De la Guarda, 1961: 11).

El poeta granadino también dice que no debemos evadirnos de la dolorosa realidad, sino ir a la verdad, que el teatro debe imponerse a los espectadores para llegar al fondo. La importancia que Federico García Lorca le dio al trabajo que se realiza

ante las injusticias lo ubicó como uno de los más importantes autores iberoamericanos, admirado y tomado como un ejemplo de la relación entre la creación artística y la actividad política. He aquí una de sus frases más celebres:

A veces cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: « ¿Para qué escribo?» Pero hay que trabajar, trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto! (Castro, 1975: 90).

Las alusiones dentro de su obra dejan ver a un hombre culto, lector de los clásicos y contemporáneos, pero eso no supone que fuese parte de la esfera intelectual que se codea con los altos mandos gubernamentales, así se le recuerda: «Lorca vendría a probar una vez más lo que pudiéramos llamar el radical anti-intelectualismo español» (Montesinos, 1927: 25).

García Lorca hizo un gran esfuerzo a lo largo de su vida para que su discurso, a veces codo a codo con el discurso socialista, estuviera bien diferenciado del bolchevismo. Nunca se afilió a ningún partido político, no fue comunista, ni marxista. Se incomodaba si se le insistía para afiliarse a algún partido de izquierda, dado que era una presión muy común en la época en que se conforma la Segunda República. La mayoría de sus amigos eran marxistas declarados o militaban en el partido comunista, aun así Federico García Lorca nunca fue partidista. Sin embargo, no podemos decir por

eso que era un personaje apolítico, pues el 15 de Febrero de 1936 en víspera de las elecciones Federico firmó el siguiente documento junto con otros intelectuales:

Partidos a quienes separan considerables divergencias de principios, pero defensores todos de la libertad y la República, han sabido sumar sus esfuerzos generosos en un amplio Frente Popular. Faltaríamos a nuestro deber si en esta hora de auténtica gravedad política, nosotros, intelectuales, artistas, profesionales de carreras libres, permaneciésemos callados sin dar públicamente nuestra opinión sobre un hecho de tal importancia. Todos sentimos la obligación de unir nuestra simpatía y nuestra esperanza a lo que sin duda constituye la aspiración de la mayoría del pueblo español: la necesidad de un régimen de libertad y de democracia, cuya ausencia se deja sentir lamentablemente a la vida española desde hace dos años. No individualmente, sino como representación nutrida de la clase intelectual de España, confirmamos nuestra adhesión al Frente Popular, porque buscamos que la libertad sea respetada, el nivel de vida ciudadano elevado y la cultura extendida a las más extensas capas del pueblo (Gibson, 1997: 28).

Federico García Lorca también participó el 28 de marzo de 1936 en un acto por la libertad del secretario general del Partido Comunista Brasileño (PCB), Luis Carlos Prestes, realizado en Madrid. Allí leyó poemas y firmó la petición al dictador Getulio Vargas para que liberara al líder sindical.

Las declaraciones de García Lorca le valieron enemistades, vigilancia, amenazas y finalmente una muerte trágica. Recibió una citación judicial por la ofensa que hizo su *Romance a la Guardia Civil española*. Desde febrero y hasta julio de 1936, España vivió sumida en un estrés nacional. El asesinato de José Calvo Sotelo, ex ministro de Hacienda, ocurrido el 13 de julio del mismo año causó incertidumbre y desconcierto en la población, pero en Lorca despertó una duda, sobre si debía ir como cada año a celebrar su santo y el de su padre a la Hacienda de San Vicente. La violencia del clima le sugirió que permanecer en Madrid sería más seguro. Sin embargo, finalmente se decide y viaja de Madrid a Granada el 16 de julio de 1936, en donde habían sido incendiados los edificios simbólicos de la burguesía desde el mes de marzo.

El 18 de julio ocurre el levantamiento de los sublevados, por lo que, en Jerez de la Frontera, ubicado aproximadamente a 250 km de Fuente Vaqueros, dejó de existir la Segunda República en el transcurso de las primeras horas del golpe de Estado. El paso siguiente fue la detención de los líderes y militantes de formaciones republicanas y obreras, así como la aplicación del Bando de Guerra, esto es, el fusilamiento sumario de un número aún no clarificado de personas. Para el 20 de julio, la capital granadina estaba tomada por los sublevados.

Al llegar a Granada, García Lorca recibió amenazas, así que decidió irse de casa de sus padres y refugiarse en casa de los Rosales, que eran falangistas conocidos de Granada. Una semana después es aprehendido, al parecer en una operación policial demasiado grande para detener a un solo hombre, en casa de su amigo Luis Rosales Vallecillos, tras una denuncia anónima que en las investigaciones se confiere tenía la

firma de Ramón Ruíz Alonso, quien lo acusaba de tres delitos: «ser espía de los rusos, estar en contacto con éstos por radio, haber sido secretario de Fernando de los Ríos y ser homosexual» (Gibson, 1997: 476).

Después de su detención no se le permitió a su familia verlo. Luis Rosales fue interrogado y se abrió un juicio en su contra por haber refugiado a García Lorca, pero sólo recibió una multa de veinticinco mil pesetas. El 16 de agosto Manuel Fernández-Montesinos, alcalde socialista de Granada y esposo de Concha García Lorca, hermana de García Lorca, fue fusilado en el panteón de Granada por militares que formaron una conspiración contra los principales políticos de la República en este municipio.

El 19 de agosto, junto con dos intelectuales de izquierda, Federico García Lorca es ejecutado en un lugar aún desconocido. Por supuestos e investigaciones, se ha declarado en su biografía que fue en la carretera Viznar-Alfacar, y que sus restos fueron enterrados en el barranco de Viznar, aunque tampoco se ha encontrado evidencia que corrobore este dato.

El primer periódico en aludir a la posible muerte de García Lorca, es El Diario de Albacete, un periódico de Guadix que publicó lo siguiente el domingo 30 de agosto de 1936:

Guadix.- Rumores procedentes del frente cordobés, que no han sido desmentidos hasta la fecha, revelan el posible fusilamiento del gran poeta Federico García Lorca, por orden del coronel Cascajo. García Lorca, que es una de las figuras más sobresalientes de nuestra literatura contemporánea, parece

ser que se hallaba preso en Córdoba, y que en una de últimas «razzias», de las que acostumbran los facciosos a realizar tras de haber sufrido algún descalabro, ha caído el gran poeta (Gibson, 1997: 273).

La noticia de la muerte de Federico García Lorca llegó a Madrid y durante los primeros días del mes de septiembre varios periódicos antifascistas se dedicaron a discurrir con lamento sobre la muerte del poeta, algunos de ellos casi asegurándola debido a que la muerte de Fernández-Montesinos había sido confirmada. A finales de mes, periódicos simpatizantes de la falange y de los partidos de derecha también escribieron del mismo suceso, pero en forma distinta, pues se aseguraba que Federico había sido asesinado por marxistas.

El gobierno militar no admitió el fusilamiento del poeta y los medios de comunicación que controlaba el mismo gobierno mantuvieron la versión de que habían sido sus «camaradas rojos» quienes lo habían asesinado, y cuando la prensa europea cuestionó a miembros de la falange o partidarios de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) todos negaron saber algo de Federico García Lorca.

Por su parte, en mayo de 1937, el embajador de España en Londres, Alfonso Merry del Val y Zulueta, en respuesta a una declaración de la Embajada republicana sobre los asesinatos cometidos en España, publicó un artículo en el que hacía mención al asesinato de Federico García Lorca:

Tropezamos con la misma *supressio veri* en los casos individuales que cita el Boletín. Los abogados «socialistas» (léase mejor «comunistas») J. A.

Manso, Rufilanchas y Landovre, así como el poeta García Lorca, cuyo mérito literario quedaba muy por debajo de su celo político, eran peligrosos agitadores que abusaban de su talento y educación para conducir a las masas ignorantes por los malos caminos, exclusivamente en su beneficio. Como las demás personas citadas, todos ellos fueron ejecutados después de ser condenados por un tribunal militar. Publicado en: *The Marquis de Merry del Val, Spain: Six of one and half a dozen of the others*, *The Nineteenth Century*, Londres (marzo, 1937), p. 368. (Gibson, 1997: 267)

La muerte de García Loca se les atribuye a varios miembros del partido Acción Popular, así como al ex diputado de la CEDA, Ramón Ruíz Alonso. Él, al igual que Luis García Alix Fernández, Juan Luis Trescastros Medina y Jesús Casa Fernández, que sentía un odio declarado hacia el poeta. Los historiadores franquistas se han abstenido de comentar el tema de los fusilamientos. No hay registros. No existen evidencias. Federico García Lorca nunca tuvo una orden de detención, ni un acta de defunción, todo lo que a su muerte respecta es una especulación.

García Lorca tenía mucha influencia en los trabajadores, tanta que en los eventos socialistas celebrados en Madrid los obreros repetían su nombre y los panaderos lo nombraron miembro honorario de su sindicato. Por estas razones y por el cariño que el poeta despertaba en la gente su asesinato ha adquirido un valor simbólico duradero, como emblema de la Guerra Civil Española.

Francisco Umbral escribió *Lorca poeta maldito* que en resumen justifica el título, es decir, por qué considerar a Federico García Lorca un poeta maldito. En dicho libro se analiza la persona del poeta y su comportamiento por medio de entrevistas a personas allegadas a él, de esta forma Umbral trata de acercarse a sus pensamientos. Se concluye en este libro que García Lorca es poeta maldito porque transgrede lo cotidiano, las costumbres, escribe sobre temas escandalosos con diálogos provocadores, sin embargo, es inusual darle a Federico García Lorca el calificativo de poeta maldito, ya que las características no se corresponden en un cien por ciento. El vivir una vida de bohemio, no ser exitoso, ser incomprendido por sus contemporáneos y las tendencias autodestructivas no fueron características presentes en la vida de Lorca, lo que sí hizo el poeta granadino, igual que los poetas malditos, fue rechazar las normas establecidas y realizar un arte libre y provocativo. Algo interesante de este libro es que considera que antes de la Revolución Francesa, los artistas eran seres decorativos en el mundo, mensajeros de los dioses en quienes los aristócratas creían, pero después de la Revolución Francesa, los artistas se transforman en criaturas incómodas para la sociedad burguesa, personas inútiles a las que se les puede mostrar un aprecio por su manejo de la estética. Al parecer, en el siglo XIX los artistas se dividen en dos bandos: los que están de parte de la denuncia social y los que prefieren una vida cómoda que no represente un problema con la autoridad, sino tal vez una alianza.

El lenguaje que Lorca utilizaba con sus interlocutores los hechizaba. Era un hombre apasionado, bondadoso. Los entrevistadores a menudo le enviaban cartas

expresando no sólo agradecimiento, sino admiración, lo mismo pensaban trabajadores de Cataluña y campesinos de Andalucía:

Es ingenuo, sentimental, incisivo, de reacciones espontaneas como niño. Siempre sonriente, siempre optimista, con un formidable temperamento emocional que llega a gestionar ante los hechos que cuenta. [...] Con toda sencillez, contará la cosa más complicada, haciendo breves comentarios en las partes más interesantes. Artista de fina sensibilidad, hará resaltar en todas las cosas la parte humana que poseen. Él, poeta dedicado, no puede ser un mero espectador del drama que vivimos. La monstruosa realidad, la miseria, el hambre, la desesperación, no pueden pasarle por alto. Ya desde niño ha visto la existencia miserable de los parias, al lado del lujo lujurioso que como un escarnio le mostraban los *señoritos* de su tierra. [...] Intelectual, artista prestigioso, desinteresado, anarquista, sólo tiene en cuenta el factor íntimo que le hace vibrar (Soria, 1989: 219).

En las diferentes obras que estudian a García Lorca, a menudo se ha hecho referencia a la posible homosexualidad que el poeta parece demostrar mediante sus versos. Muchos estudiosos creen que la descripción del amor homosexual y la sexualidad en sí son las razones principales por las cuales muchos de estos poemas han tenido que esperar hasta las décadas de los 70 y los 80 para ser publicados. En el estudio que Manuel Duran hace sobre su obra (1957), lo compara con Jean Genet, artista francés cuya obra expresa una profunda rebelión contra la sociedad y sus costumbres. También es comparado con Ionesco, Becket y otros autores del teatro

moderno. En lo particular esta tesis muestra la influencia de los trabajadores anarquistas con quienes Lorca tuvo contacto, aunque no se sabe que haya leído a Kropotkin o Bakunin, podemos afirmar que su humanismo lo haya hecho un anarquista nato.

Federico García Lorca es considerado uno de los mejores dramaturgos y poetas de la literatura española de todos los tiempos, ha traspasado fronteras y su obra ha sido reconocida por la crítica internacional, convirtiéndolo en el dramaturgo español más traducido de la historia. El reflejo del atractivo de su trabajo, su vida y su muerte son numerosas biografías, traducciones y antologías de sus obras. A pesar de morir joven, el poeta granadino consiguió desarrollar una amplia obra de poesía, teatro y prosa.

Como parte de la recuperación de la memoria histórica y como muestra de compasión y condolencia a las víctimas de la Guerra Civil, desde el 18 de agosto del 2002 hay una lápida en el Barranco de Viznar que tiene cincelada la leyenda: «LORCA ERAN TODOS».

Capítulo III *El público, una obra anarquista*

El arte es un plagio o una revolución.

Paul Gauguin

La ideología que influyó a Lorca por el contexto histórico que vivió, la explosión del anarcosindicalismo y las organizaciones anárquicas en conjunto con el ánimo, la irreverencia y el atrevimiento de Lorca dieron como resultado esta obra. Para analizarla y comprobar la tesis planteada era necesario indagar en el anarquismo como filosofía y como movimiento dentro de las provincias españolas, así como en la vida y el trabajo de Lorca. En este último capítulo veremos el vínculo entre los elementos antedichos.

1.1 Una obra misteriosa

Cuando ya íbamos a salir, volvió a su cuarto, abrió el cajón de su mesa y sacando un paquete me dijo: «Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos». [...] Al llegar a mi casa, abrí el paquete que Federico me había entregado. Entre papeles personales, estaba lo que parece el primer borrador de cinco cuadros del drama, todavía inédito, *El público*. El

encargo de destruirlo todo no podía aplicarse a este manuscrito (Martínez Nadal, 1974: 13-14).

Esto es lo que cuenta Rafael Martínez Nadal, quien escribió *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca* en 1970 y su segunda edición *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* de 1974. Como podemos deducir por la cita, Nadal es un personaje clave en la historia de esta obra, pues es gracias a él que podemos leerla hoy. Este amigo de Lorca editó, ordenó y corrigió el texto, escribiendo a su vez un estudio y narrando su paso hasta la edición final del texto. Nadal refiere en su libro que asistió a dos lecturas de *El público*, realizadas por Federico, la primera a finales de 1930 y la segunda alrededor del doce de julio 1936: «Deben de existir pues, dos versiones completas del drama: la que en 1930 leyó en casa de Morla, escrita a tinta en pequeñas hojas en octavo, y la que leyó en 1936 en el restaurante Buenavista, escrita a máquina en papel tamaño folio y que consideraba definitiva» (Martínez Nadal, 1974: 18).

En 1958, Rafael se pone en contacto con la familia de Lorca para comunicarles que tiene un borrador de una obra suya y que pretende publicarla; la familia, con la esperanza de que aparezca la versión completa de la obra se rehúsa a publicar la versión de Nadal, pero en 1978 desiste de la búsqueda y la espera de recuperar el texto mecanografiado y autoriza la publicación remendada por Martínez Nadal.

El público es tan polémica como la muerte de Lorca, tanto por la historia de su publicación como por el texto mismo. Parece un experimento del autor, cuyos deseos

son vivir una experiencia con el espectador, manteniendo un diálogo sincero con él. La libertad de expresión y la originalidad que caracterizan a Lorca lo han mantenido vigente para ser representado y para ser estudiado.

Podríamos decir, en un resumen somero, que la obra se trata del público, insinuando que existen tres tipos. El primero es un espectador burgués, prejuicioso, superficial, conservador y susceptible. El segundo es un público esperanzado en que el arte abogue por la verdad, consciente de las injusticias sociales y pertenece a un grupo minoritario, indignado e inconforme. Por último, un público joven, libre de prejuicios, capaz de comprender las propuestas artísticas y los problemas sociales. Cada espectador está representado en el texto por distintos personajes, los primeros por Hombres y Damas, los segundos por Gonzalo (Hombre 1) y su mamá (Señora) y el tercer tipo por los estudiantes. También existen en ella tres planos: el de la identidad que pertenece al plano individual o personal, el del amor que pertenece a un plano universal o atemporal y el del teatro-público que representa al de la sociedad de todos los tiempos.

Esta obra ha sido calificada como vanguardista, adelantada a su tiempo, extraña, perturbadora incluso, pero es claro que no hay un acuerdo común sobre cómo catalogarla. Debido a esto, existen muchas interpretaciones de ella. Ha sido estudiada como una obra que reivindica al amor por sobre todas las cosas, pero para algunos es una metáfora dramatizada, mientras que para otros se trata de una historia de amor homosexual. En definitiva, es una obra misteriosa, multitemática y versátil. No se puede

encasillar sencillamente en un solo género dramático y, al mismo tiempo, es difícil realizar una sinopsis de ella.

A lo largo del texto se tocan varios temas: la muerte, la verdad, el amor, la autoridad, la libertad, la ley, los prejuicios, el erotismo, la educación, la sexualidad, la perversión, la revolución, la soledad, el dolor, la homosexualidad, el teatro y el público. Mientras que el planteamiento, en específico, abarca cuestiones morales, políticas, culturales, ideológicas, materiales, físicas y estéticas. Se ha estudiado la relación de *El público* con el surrealismo, concluyendo que si bien tiene rasgos de dicha corriente, como el onirismo, las imágenes provocativas, el humor negro o la burla y los personajes universales, es relativa su relación, ya que el autor proclamó su antipatía por el uso de este lenguaje y su disgusto por que no hubiese racionalidad en la técnica, como lo menciona en una carta dirigida a su amigo Sebastián Gasch: «[...] ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ajo!, ¡ajo!, con la tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina» (García Lorca, 1950: 15).

Martínez Nadal dice que en esta obra Lorca intenta «una nueva forma de expresión dramática, drama de ideas y de pasiones abstractas, no de caracteres y argumento en el sentido tradicional de estos términos. [...] Lorca presenta en *El público* temas más bien que trama» (Martínez Nadal, 1974: 65). En relación con lo anterior, el drama de ideas es una forma de dramaturgia cuyas características principales coinciden con las de *El público*, es decir, considera al arte como instrumento de

transformación, empuja a pensar o reactivar el pensamiento, suscita ideas en el espectador, contiene lenguaje exaltado y son obras escritas que pueden o no representarse.

En esta obra, García Lorca refiere a la realidad objetivamente y al mismo tiempo refleja su interpretación de la misma. Lo que nos recuerda que una obra de arte se caracteriza, entre otras cosas, por alojar múltiples niveles de significación, incluso contradictorios entre sí, característica que explica las múltiples lecturas que se le ha dado y la cantidad de estudios a su alrededor. Cuando Lorca usa ciertas palabras determinadas en lugar de otras, crea un universo, una ficción que abarca la realidad metafóricamente desde una lectura que contiene ciertos aspectos de dicha realidad, los cuales sintetiza y recrea en el texto, al presentarla al espectador que la observa no directamente sino a través de la obra, como dispositivo. Esta representación explica la realidad, no sólo la refleja como la réplica de un espejo. Lo anterior contradice la convención de que una obra de arte no puede reflejar la realidad y al mismo tiempo representarla. Por lo tanto *El público* es más que un drama de ideas, pues no pretende dar una lección. El autor simplemente utiliza el teatro como medio para expresar su interpretación del mundo.

Manuel Durán, en su libro *El surrealismo en el teatro de Lorca y Alberti* ve en *El público* un mensaje social y político, así como la expresión de la rebelión surrealista de su autor. La lectura que se hizo para esta tesis concuerda con la de Durán en la primera parte: la obra de Lorca en general nos muestra la inclinación del dramaturgo hacia lo crítico, *El público* particularmente contiene una expresión de la consciencia social, es

por eso que no concuerda con el surrealismo, el segundo aspecto del análisis de Durán, pues, si bien contiene imágenes no realistas y está separada de los valores académicos, sus elementos revolucionarios se encuentran en el impulso artístico de Lorca basado en su compromiso con la transformación del mundo, no con sobreponer las emociones a la razón.

Dentro de la disputa que se ha dado por la ideología de la obra, en este trabajo presentamos una nueva lectura. Con base en la manera en que está escrita y en la crítica que Lorca hace a lo largo de ella podemos afirmar que se trata de un drama anárquico. Para argumentarlo, hemos vinculado con la obra los valores del anarquismo, los cuales se explicaron en el primer capítulo, además de la visión anárquica de Lorca, confirmada en el capítulo segundo.

1.2 Obra anarquista e iconoclasta

El teatro anarquista niega la jerarquía aristotélica, espacial, institucional, del público o del autor, en consecuencia es muy poco usual, no tiene progresión dramática, pues la finalidad del artista es tener una experiencia formativa con el público. Debido a sus postulados, a principios del siglo XX fue imposible de representar. Se busca presentarlo fuera del teatro, aunque no como una premisa inamovible. Por su parte, el arte iconoclasta es aquel que se refiere principalmente a pinturas o esculturas que rechazan la autoridad conferida a maestros, normas y modelos de una época.

Los elementos iconoclastas detectados en el caso de *El público* son «luna transparente casi de gelatina», «muros de arena», «ventanas que son radiografías», «gran mano impresa en la pared», «senos de celuloide rosado», «caballo negro con penacho de plumas y una rueda en la mano», «lluvia lenta de guantes blancos». Además, se añade el rotundo rechazo de la estética naturalista, la alogicidad intrínseca al drama con su ataque a todo tipo de barreras racionales y morales. Aunado a que este medio de expresión visual se suma a la obra, logrando una analogía inigualable en el teatro, según Grande Rosales: «el hecho poético se puede entender como *collage* [...] que no se puede controlar con nada. Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas» (Grande Rosales, 2005: 128). Es decir, los diálogos se complementan con la imagen y ambos están ejecutados bajo los criterios propios de Lorca, lo que nos habla de la autenticidad del autor y de la sinceridad con que escribe el texto, pues no se detiene a evaluar sus métodos, sino que da rienda suelta a su arte con la única guía de sus valores personales. En conclusión, la ruptura de paradigmas estéticos en la obra no corresponde necesariamente a elementos gráficos, pues la pregnancia iconoclasta es un medio de expresión análogo al texto. Y en ninguno de los dos casos Lorca se sujeta a ninguna regla, ni siquiera a su propia línea de trabajo, por lo tanto, podemos afirmar que es una creación anárquica.

La importancia del capítulo I de esta tesis se debe a que nos ayuda a entender que el arte anarquista es la consecuencia de un contexto histórico, en tanto que la importancia de indagar sobre la vida de Lorca en el capítulo II se debe a la necesidad de resaltar que la conciencia social o bien una personalidad osada es lo que lleva a los

creadores al arte anarquista. Por esta razón no en todos los puntos del mundo en que hubo anarquismo o anarcosindicalismo se desarrolló arte anarquista. Veamos los temas que destacan en la obra para distinguir si el vínculo entre *El público* y la anarquía es superficial o profundo.

1.3 Caos

En este apartado hablaré de la estructura dramática, pues es una de las características más interesantes de la obra y uno de los motivos de su rareza. Ésta no responde a los cánones dictados por la estructura clásica, sino que se percibe desordenada, pues «destruye la convencionalidad de las dimensiones espacio-temporal y la causalidad dramática para dejar paso a un enigmática sucesión de imágenes, réplicas y contrarréplicas de una lógica poética» (Grande Rosales, 2005: 131).

El rompimiento con las pautas establecidas por las convenciones artísticas de la época no es lo sorprendente, sino la contradicción del propio Lorca con respecto a sus trabajos anteriores. Es decir, la estructura de *El público* es muy distinta a la estructura de sus demás obras teatrales, pues no presenta la estructura de pieza tipo Chejov: el drama da saltos de una situación a otra, además de que la sucesión de eventos no parece tener lógica y la historia no es fácil de contar. Sabemos por lo que se ha dicho anteriormente que la obra fue entregada a Martínez Nadal y que fue él quien la ordenó, empeñándose en darle lógica y continuidad, argumentando siempre que se trataba de

una obra inacabada. Refiriéndose a esto, Fernández Cifuentes dice que el texto de *El público* es completamente distinto de las obras tradicionales porque pone en cuestión las categorías de «completo e incompleto, principio y fin, definitivo y tachado, errata y corrección» (Fernández Cifuentes, 1986: 278).

Lorca realiza esta obra intuitivamente, es decir no tiene un esquema o guía, aunque tampoco pertenece a la escritura autómatas surrealista, dado que existe congruencia, sensatez y constancia temática a lo largo del texto. Podemos decir que la obra está sujeta a la idea de denunciar una realidad ilógica y que utiliza el lenguaje poético y las secuencias de acción oníricas como burla de esa realidad que es tan aceptada y valorada como algo bueno, aun cuando sea injusta. Así, al mismo tiempo que logra esta crítica, reivindica el caos como un medio de expresión artístico, pues no encuentra una limitación en ese imaginario colectivo donde el arte está al servicio de la comunicación y donde se cree que mientras más clara y sencilla sea la obra tendrá mayor éxito, como podría esperarse. Con *El público*, Lorca sienta un precedente para que el caos coadyuve a que la crítica se realice con humor, agudeza, eficacia, sinceridad y vanguardia, mofándose también de las convenciones artísticas y de la autoridad institucional en el teatro que la burguesía consideraba el mejor en términos de valores, producción, lenguaje, entre otros.

La ciencia del caos se centra en modelos ocultos, matices, sensibilidad y las reglas de lo impredecible que conduce a lo nuevo, una de las características más importantes del caos es su atractivo estético. En la obra de Lorca el caos se acoge como en el anarquismo, yendo ambos en contra de la moral, liberando los límites,

celebrando el misterio y utilizándolo para comprender la complejidad del mundo. Aunado a que la teoría del caos nos dice que los temas subyacentes a él son la pérdida del control, la creatividad y la sutileza, tres características presentes en la obra.

1.4 Libertad

Uno de los temas íntimamente ligado a *El público* es la libertad. El valor que el poeta otorga a la franqueza y la autodeterminación es visible en toda su obra. Incluso, la defensa de ellas ya se veía en su obra *Mariana Pineda*: « ¿Qué es el hombre sin la libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro? [...] ¡Libertad aunque con sangre llame a todas las puertas!», « [...] Amar la libertad por encima de todo [...] ¡No se podrá comprar el corazón de nadie! [...]¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera, enciende para mí tus estrellas distantes [...]» (García Lorca, 2004: 30, 54).

En el caso de *El público*, la libertad se encuentra en la conquista de un derecho, en la liberación de los impulsos reprimidos y en la posibilidad de amar sin ocultarlo. La obra critica las regulaciones opresivas que dictan que el privilegio del amor y de la vida en pareja es únicamente para el amor heterosexual.

DIRECTOR. (Al Hombre I.) No me abrases, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro. (Luchan.)

HOMBRE I. Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque

ya he conseguido arrancártela.

DIRECTOR. ¿Por qué soy tan débil?

HOMBRE I. (Luchando.) Te amo.

DIRECTOR. (Luchando.) Te escupo (García Lorca, 2006: 159).

La visión de la libertad como un acto colectivo también está en la obra:

HOMBRE 3. Aunque yo encontraría mi libertad.

(El Director y el Hombre I. luchan sordamente.)

HOMBRE 2. Pero yo encontraría mi muerte.

HOMBRE 3. Si yo tengo un esclavo...

HOMBRE 2. Es porque yo soy un esclavo.

HOMBRE 3. Pero, esclavos los dos, de modo distinto podemos romper las cadenas (García Lorca, 2006: 143).

En *El público*, Lorca cuestiona las estrictas reglas de la sociedad española, apelando por un cambio en la moral y reivindicando la libertad como una forma de encontrar la verdadera identidad. Pero el tema no termina ahí, pues también hace referencia a los límites dentro del espacio escénico, valorando la libertad dentro de la creación: «HOMBRE I. Y detrás de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace horrible la libertad de los desnudos» (García Lorca, 2006: 139).

Asimismo, durante toda la obra podemos observar que la libertad no se trata únicamente de un tópico dentro del drama, sino de una actitud del autor, que se da

licencia para expresarse de un modo menos convencional. La razón debe ser el alcance de la soltura y el desembarazo, el mismo Federico definió el efecto que se puede lograr en la poesía: «La prosa libre y dura puede alcanzar altas jerarquías expresivas, permitiéndonos un desembarazo imposible de lograr dentro de las rigideces de la métrica. Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disposición y el frenesí del tema lo exijan» (Soria, 1989: 64).

La espontaneidad y la sinceridad con las que está escrita la obra la han convertido en una referencia en cuanto a la osadía y el atrevimiento, como podemos concluir después de observar el trabajo de algunos críticos, como Fernández Cifuentes, quien dice que es el sentido de libertad es lo que la hace inigualable: «*El público* sirve para romper los límites del hablante, del sentido y de la comunicación, para dejar paso a la libertad completa» (Fernández Cifuentes, 1986: 293).

1.5 Educación

Lorca pone en los estudiantes las voces que recuerdan lo importante, es decir, el entendimiento, la comprensión, la apertura, la tolerancia y el cambio para mostrar las consecuencias de la formación. En contrapunto con la burguesía, que repite los dogmas de la Iglesia y del Estado y en este caso del arte. Los estudiantes son audaces, críticos, perceptivos y sensibles a las problemáticas sociales como podemos ver en el siguiente diálogo:

ESTUDIANTE 2. [...] ¿Es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena (García Lorca, 2006: 176)

En *El público* se encuentran personajes influidos por el pensamiento totalizador del Estado y por los estudiantes, quienes representan el pensamiento autónomo. No parece, sin embargo, que esta sea la voz de Lorca, sino que se trata de figuras que observa fuera de sí, que le agradan y le hacen sentir esperanzado y empático, pues ve en ellos la renovación social, del mismo modo que los anarquistas ven en la educación la posibilidad de vincular la información para comprender las relaciones y las situaciones. Ambos parten de la idea de que la educación provee los elementos que garantizan un futuro cercano a una utopía.

Por otra parte, Lorca demuestra en esta obra los resultados de su propia educación. Sus cuestionamientos, su independencia y su apertura lo llevan a construir un texto significativo que promueve un cambio. Recordemos que Federico era un personaje acogido por la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), invitado a las asambleas y admirado por trabajadores del campo, no sólo por su talento, sino por su disposición de subvertir en la vida cotidiana.

1.6 Dogmas culturales

El arte es el medio capaz de reunir en una totalidad los factores operantes de la complejidad que es el ser humano, ya sea para salvarlo, confrontarlo o criticarlo. Así como la filosofía no puede desligarse de la relación profunda que hay entre el hombre y su medio social, tampoco el arte puede ocultar la significación de las tradiciones en las decisiones y la conducta del hombre, ya sea por medio de la obra o con la obra misma.

Los dogmas sociales son una serie de creencias sistemáticas sobre lo que está permitido y lo que no. Dentro del arte dramático, esos juicios de valor determinan los temas o, más importante aún, el tratamiento de los temas. En *El público* se rechazan la tradición moral tanto como las convenciones dramáticas. Lorca se contrapone al teatro normativo que refuerza y mantiene una mentalidad que forma las bases de un sistema. La intención de los dogmas por abarcarlo y definir todo son parte de la visión absolutista que se menciona en esta obra: «En este momento llega la revolución a la catedral. ESTUDIANTE 3. – [...] y la doctrina, cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes» (García Lorca, 2006: 183).

La inocencia es entendida como pureza o sinónimo de las verdades más elementales, que suelen ser malentendidas o soslayadas. Dentro del teatro institucional el condicionamiento está ligado a las tradiciones. Así, al presentar *El público*, Lorca se enfrentaría a la misma dificultad que su personaje del Director, si bien algunos

espectadores aplaudirían, otros no alcanzarían a entender la ruptura con las formas clásicas ni las propuestas estéticas. En las primeras lecturas del texto, lo anterior quedó expuesto, según cuenta su amigo Martínez Nadal:

Leyó con entusiasmo y maestría, utilizando todos los registros de su voz, matizando la entonación, perfecto el ritmo, pero al terminar se produjo un silencio que no lo motivaba honda impresión, sino desorientación o sorpresa. «Estupendo», dijo alguien, «pero irrepresentable». Y otro, más sincero: «Yo, la verdad, confieso que no he entendido nada». Terminada la velada salimos juntos. Federico hablaba sin resentimiento pero con seguridad: «No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás» (Martínez Nadal, 1974: 17).

La máscara en la obra es la representación de las convenciones sociales. Las situaciones son testimonio del padecimiento que viven los homosexuales. La idiosincrasia afecta de dos maneras según el texto. La primera es la imposibilidad de vivir libremente al tener que ocultar sus deseos, y la segunda es el conflicto interno, resultado de la lucha por reprimir los deseos individuales. Este segundo modo se entiende cuando los personajes mutan entre lo masculino y lo femenino. Lorca ridiculiza la importancia que se da a las normas sociales por encima de problemas serios, como el riesgo de morir tempranamente a causa de las condiciones de vida, sea esta causal o elegida. Pero lejos de problematizarse o menospreciar al público, Lorca decide esperar

a que el público esté preparado, pues se rehúsa a resignarse a la inercia de la tradición, por encima de la voluntad.

[...] En cuanto a la otra, que se titula *El público*, no pretendo estrenarla en Buenos Aires ni en ninguna parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse.

Y como le pedimos que precise los motivos de afirmación tan inesperada, nos responde:

—Pues porque es el espejo del público. Es ir haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación. Sí, mi pieza no es obra para representarse; es, como yo la he definido, un poema para silbar (declaraciones a La Nación, Buenos Aires, 14 - X -1933).

La concepción de romper con el esquema cultural y actuar de acuerdo a los propios valores no son las únicas coincidencias entre Lorca y el anarquismo, en cuanto a los dogmas culturales el análisis de lo correcto y lo permitido va encaminado hacia la justicia, ambas partes actúan esperanzados en que la naturaleza humana tarde o temprano se conduce hacia este camino, transformando sus doctrinas en todos los ámbitos, tanto artístico como moral.

1.7 Violencia

El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla». Y el pobre reza: «Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre». Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la gran revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro? (Soria, 1989: 242-243).

Consciente de lo violento que es vivir de cierta manera, Lorca se encarga de representar en *El público* el sentimiento trágico en la vida cotidiana de personajes reprimidos, que se encuentran conflictuados, mutando en otras personas. Haciendo referencia a la violencia psicológica, muestra a hombres insatisfechos y repudiados por la sociedad. Dice uno de los personajes, refiriéndose a los homosexuales: «¡Malditos seáis todos los de vuestra casta!» (García Lorca, 2006: 134).

El análisis que Lorca hace de la violencia coincide con la filosofía anarquista. Para el poeta, el miedo es causa de la agresión de un grupo de la sociedad a otro. A

través de los diálogos cuenta una historia verídica, denunciando las consecuencias del prejuicio que han existido siempre en torno al tema de la homosexualidad:

DIRECTOR.- (Reaccionando) Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos, luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódico abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quién la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (García Lorca 2006:110)

La homosexualidad en esta obra no va orientada a reivindicar a los homosexuales. El argumento es mucho más complejo y por lo tanto más interesante, el tema es tocado como un problema social. Lorca sitúa a este grupo minoritario como vulnerable y asequible a la violencia, consecuencia del tabú que se han formado en torno suyo. Por lo tanto, el reflejo de esta situación se convierte en una crítica a la ignorancia de la sociedad. La lucha de los personajes por sobrevivir a las expectativas da a la obra una fuerza, dejando la impresión final de que el texto entero es una pulsión de vida que se ahoga. Mostrar las formas del dolor sumado a su visión socialista, nos da la idea de que Lorca reprocha la violencia, sin importar cuál sea la fuente, ve en ella, al igual que los anarquistas, una forma de poder que no debe tener nadie.

1.8 Autoridad

En *El público*, la autoridad también se relaciona con la violencia. El representante de la autoridad en la obra es el Emperador, que representa los valores convencionales como la familia, la heterosexualidad, el monopolio de la violencia, la procreación, etcétera. Centurión, por otra parte, es el personaje que representa la milicia, cuyo trabajo es proteger a la autoridad y defender los valores institucionales. Ambos personajes están dispuestos a asesinar, como podemos ver en el siguiente fragmento:

EMPERADOR. (Displicente.) ¿Cuál de los dos es uno?

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir.

CENTURIÓN. (Escupiéndolo.) Uno es uno y nada más que uno (García Lorca, 2006: 134-135).

En esta escena hay un contrapunto con el miedo que sienten las figuras de Pámpanos y Cascabeles, respectivamente, con lo relajado y seguro que se siente el Emperador. Esto da forma a un retrato de la presión social y de la autoridad vista como un impositor caprichoso, fomentador del odio, violento, arbitrario, poderoso y destructivo.

En el cuadro siguiente, el Hombre 1 se propone estrangular al Emperador, pero aparece muerto unas escenas después. Se entiende que ha sido vencido, pues las convenciones avaladas por la ley lo permiten, denunciando con lo anterior la injusticia.

Al mismo tiempo que su personaje decide no subyugarse al Emperador e incluso asesinarlo, Lorca tampoco se somete a la autoridad estilística, contrariado por el montaje hueco que es el teatro Institucional, se restablece por encima de la autoridad, respondiendo a los fenómenos culturales de su época.

1.9 Destrucción

En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, diría que se trataba de la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de las absurdas costumbres mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de la existencia (René Magritte en: www.jmhdezhdz.com: consultado el 10 de marzo del 2017).

La destrucción de las formas clásicas, de los íconos, están presentes a lo largo de toda la obra. Lorca, con una postura semejante a la de Magritte, pasa frenéticamente de un tema a otro, representando diferentes realidades. La crítica y la denuncia fuera de las convenciones dramáticas pueden ser una forma de emancipación de los artistas, pero en el caso de Lorca la negación a las reglas preestablecidas en el teatro, así como poner la destrucción como una aportación estética, es una exarceración.

Por otra parte, el uso del edificio-teatro es necesario para crear otra metáfora: el edificio donde se escenifica el rito erótico, que es destruido por aquellos que no soportan la transmutación estética del amor en múltiples formas.

ESTUDIANTE 4. Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz.

ESTUDIANTE 2. El Director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los caballos y la revolución han destruido sus planes.

ESTUDIANTE 4. Lo que es inadmisible es que los hayan asesinado.

ESTUDIANTE 1. Y que hayan asesinado también a la verdadera Julieta que gemía debajo de las butacas (García Lorca, 2006: 182).

En el cuadro segundo de la obra, la escenografía es una ruina romana, según Martínez Nadal la imagen «remite la destrucción o abolición del mundo antiguo, sobre cuyos restos es preciso edificar una nueva mentalidad» (Martínez Nadal, 2006: 121). Esta escenografía también ha sido entendida como la destrucción de un imperio. Hay que agregar que Nadal interpreta también el siguiente diálogo: «La primera bomba de la revolución barrió la cabeza del profesor de retórica» (García Lorca, 2006: 172). El profesor de retórica representa una disciplina antigua y caduca. En el Cuadro cuarto se vuelve a hablar de lo que debe destruirse, una sociedad sometida al poder mediático de la Iglesia.

ESTUDIANTE 1. Y lo destruimos todo.

ESTUDIANTE 5. Los tejados las familias.

ESTUDIANTE 1. Y donde se hable de amor entraremos con botas de foot-ball echando fango por los espejos.

ESTUDIANTE 5. Y quemaremos el libro donde los sacerdotes leen la misa.

ESTUDIANTE 1. Vamos. ¡Vamos pronto! (García Lorca, 2006: 184).

También se habla de la destrucción de la ley: « [...] Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre» (García Lorca, 2006: 193). Ésta se justifica porque, aunque es tan fuerte como un muro, resulta ilógica cuando oprime o lastima a las personas. Ninguna ley es más grande que una herida. Dice Martínez Nadal: «Ante el sufrimiento, la sangre y la muerte del hombre, los preceptos morales se desvanecen en la nada» (Martínez Nadal, 2006: 121).

La oposición al conjunto de reglas sociales junto con las normas dramáticas le dan al texto y a Lorca la originalidad y la autonomía. Recordemos que el objetivo último de la destrucción es la renovación, si bien los demás puntos analizados en el texto (caos, educación, libertad) son un despertar, la destrucción es una reformatión.

1.10 Verdad

Cuando el manuscrito que llegó a manos de Martínez Nadal tenía el subtítulo *El público. Drama en veinte cuadros y un asesinato*. La obra, como ya sabemos, sólo contenía seis cuadros y únicamente el Cuadro 5 y 6 estaban numerados. El orden propuesto por Nadal responde a su creencia de que la obra, entre otros deseos de

Lorca, se debe a su necesidad de llegar al fondo de las cosas, por eso supone va de un plano superficial, representado por un teatro, descendiendo a una ruina y terminando en un sepulcro. En ese sentido, esta estructura es una metáfora de la frase «llegar a raíz».

No podemos comprobar la teoría de Nadal, pero la fijación de Lorca con la verdad es indiscutible, habla en la obra de «lo verdadero», «El Rruiseñor verdadero», «los Caballos verdaderos», «la puerta verdadera», «el amor verdadero», «la verdadera Julieta», «el combate verdadero», «el verdadero drama», «lo verdaderamente femenino», «el verdadero teatro» y habla también del miedo a la verdad, de la confesión de la verdad, de enterarse de la verdad, de las verdades de las sepulturas.

Nietzsche consideraba que la verdad es una forma de autodefensa y poder. Para los anarquistas también es una forma de justicia y libertad. La autoridad construye la ideología de la sociedad para lograr la estabilidad del sistema económico, político y social. El poder mediático de la autoridad le permite imponer una visión del mundo y de lo real, es decir, establece lo que es un hecho y lo que es una ficción. Lo anterior se conoce como una forma de alienación en la que las personas desconocen sus propias condiciones de vida y se consideran incapaces de transformar su entorno. La alienación puede traducirse como aislamiento, por esto los anarquistas la consideran una forma antisocial, lo que significa que es perjudicial para la especie. Cuando la verdad se encubre, se disfraza o se atenúa, las capacidades de modificar el medio se sustraen, por consiguiente, los individuos no tienen los elementos necesarios para ejercer sus derechos civiles. Esta circunstancia es una causa de la desigualdad social y económica,

pues la explotación que parece normalizada o invisible, lejos de ser una casualidad, es el resultado de los procesos propios del capitalismo.

La réplica es una de las nociones más significativas del teatro. Por medio de diálogos se pueden ver dos puntos de vista y el espectador puede vislumbrar una verdad dentro de la historia. En esta obra es visible que la moral (máscara) imposibilita que el público comprenda las consecuencias de su ideología y las condiciones reales que suscitan. La crítica continúa hacia los espectadores, que prefieren confirmar sus supuestos y cuyo afecto está volcado al consumo y al espectáculo. Para estos defensores de los valores burgueses e impuestos, la verdad se convierte en una provocación.

DIRECTOR. Está claro, señor. No me supondrá usted capaz de sacar la máscara a escena. HOMBRE 1. ¿Por qué no?

DIRECTOR. ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores?

HOMBRE 1. Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso el cartón, que están al alcance de todas las fortunas como medios expresivos. (Se levanta). (García Lorca, 2006: 111).

Las falsas creencias dentro de la mentalidad del público son una ofensa para Lorca. La obsesión de liberar la verdad se trata, entonces, de disipar prejuicios, mostrando el dolor que causan.

HOMBRE 1. Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (El Hombre 3 saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.)

DIRECTOR. (Llorando.) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!... (García Lorca, 2006: 113-114).

Existen personajes que durante toda la trama se dedican a la búsqueda de la verdad y todas sus acciones, sentimientos, actitudes y motivaciones se determinan por esta necesidad. El ejemplo más latente es el de Gonzalo u Hombre 1, quien no puede ser persuadido por los demás hombres ni por el Director (con el que tiene una relación amorosa) de ocultar su homosexualidad y reclamar la sinceridad de su amante. Por otro lado, el Director también resiente la homofobia de la sociedad en la que vive y, aunque lucha contra su propia identidad, finalmente se une a Gonzalo y su petición de un nuevo teatro que represente de verdad la vida.

HOMBRE 1. Deben desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta, y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

CABALLO NEGRO. No un deseo; todos los deseos. Como tú.

HOMBRE 1. Yo no tengo más que un deseo.

CABALLO BLANCO 1. Como los caballos, nadie olvida su máscara.

HOMBRE 1. Yo no tengo máscara.

DIRECTOR. No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la

máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

JULIETA. (Llorando.) ¡Máscara!

CABALLO BLANCO 1. Forma.

DIRECTOR. En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

HOMBRE 1. (Al Director.) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (Lo abraza) (García Lorca, 2006: 157-158).

El teatro al aire libre es una crítica al teatro institucionalizado, cuyos objetivos se limitan al entretenimiento y a la conciliación con el orden imperante, engaña, distrae, publicita y no ahonda en los problemas sociales o en los conflictos humanos que ocasiona el sistema económico. Por otra parte, el teatro bajo la arena desengaña, es un golpe de realidad, pues muestra al mismo tiempo lo visible, lo aparente y lo verdadero, que está detrás o debajo de la ilusión presentada como realidad.

DIRECTOR: ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO 1: No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

CABALLO NEGRO: Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS: Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas.

HOMBRE 1: ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso. Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie. (Los Tres Caballos Blancos se agrupan inquietos). Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad. (García Lorca, 2006: 157).

La verdad llega más allá de incomodar al espectador, pues, en un plano afectivo y crítico, la verdad puede ser aterradora, gracias a que las condiciones reales de existencia dejan ver que los derechos son un mero discurso, que no se materializan: «Hombre 1.- [...] Tendremos necesidad de enterrar el teatro por la cobardía de todos, y tendré que darme un tiro» (García Lorca, 2006: 108-109).

Finalmente, Lorca exhibe una situación social oculta, el asesinato y la persecución. Está hablando de algo real, aunque parezca que es algo metafórico cuando escribe: «Caballo Negro: Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales» (García Lorca, 2006: 157).

Al igual que en el anarquismo, vemos en Lorca que la verdad es una senda hacia la consciencia, lo que puede volverla peligrosa, pues es un agente de cambio: «Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos» (García Lorca, 2006: 111).

Como podemos ver, la obra no sólo trata de desenmascarar o de reflexionar acerca de la moral, sino de la distorsión de la realidad, que hace que permee esa moral.

Al mismo tiempo, revela la injusticia que crea un sistema y expone a la autoridad como responsable de la segmentación y el desinterés. En conclusión, el vínculo entre el tema de la verdad dentro de la obra y el anarquismo es que ambos coinciden en que la humanización se logra al socializar el conocimiento.

1.11 Acción directa

El término Transdisciplina se refiere al estudio de una disciplina desde una disciplina distinta. También es una aspiración a la verdad y al conocimiento. El teatro entrelazado con la filosofía puede ser un acto ético cuyo objetivo sea mostrar situaciones problemáticas y ofrecer o crear alternativas a estos.

La relación de Lorca con el entorno la podemos resumir con uno de sus diálogos en *El público*: « ¿Por qué no lo dice usted en el teatro?» (García Lorca, 2006: 110). Dentro de este planteamiento está la idea del teatro como vehículo propositivo. En los niveles de conocimiento, Lorca logra valorar las consecuencias de los hechos, éste es el punto en el que se cruza el teatro con la acción directa. En el caso particular de *El público*, este cruce ocurre cuando nos muestra la injusticia que existe en la cotidianidad. En el primer cuadro de la obra hay una invitación para que la audiencia sea parte de la representación, lo que podríamos tomar como un exhorto a la acción directa:

Suenan las trompetas de los Caballos. El Hombre 1 se dirige al fondo y abre la puerta.

HOMBRE 1: Pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo (García Lorca, 2006: 114)

El teatro puede ser un ataque inclusivo. La necesidad de sumar a personas que no son militantes ni activistas se da porque, para erradicar las carencias en las condiciones de vida, se necesita la participación de todos los afectados. El personaje con acciones más determinantes es el Hombre 1 (Gonzalo). Él, al igual que el Director, utiliza o desea utilizar al teatro como un vehículo, luego entonces es el mismo autor quién lo usa. Así, Lorca toma en sus manos un problema que le concierne, por lo tanto, la acción directa es el texto mismo:

JULIETA. (A la pareja.) Vamos a cerrar la puerta.

HOMBRE 2. La puerta del teatro no se cierra nunca (García Lorca, 2006: 162).

Lorca hace un esfuerzo por generar una reacción en la sociedad por medio del teatro. Incluso considera que es la misión general de este arte.

PRESTIDIGITADOR. ¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

DIRECTOR. Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil

de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción (García Lorca, 2006: 190).

El público de Lorca trata un tema indignante y urgente con la finalidad de que caiga en consciencia de los espectadores. La acción directa, entonces, es la búsqueda de la dignidad y la justicia por medio del teatro. Los aspectos subversivos inevitables de la obra la convierten en la fórmula nítida de la realidad y nos ayuda a afirmar la naturaleza anárquica del texto.

Dentro de la acción directa anarquista está el arte, como ya se ha hecho notar en *El público*, Lorca transforma el drama en una experiencia práctica, por lo tanto podemos afirmar que esta obra es teatro es anarquista, pues fue escrita bajo el influjo de la filosofía anarquista en determinado contexto social y en conjunto con una vida de conciencia y un interés de realizar en el teatro una creación libre y contracultural.

Una obra de arte anarquista es, en todos los casos, una acción directa, debido a que dicha práctica-manifestación está dirigida a transformar la cotidianidad, pues rompe con los paradigmas establecidos, rebatiéndolos o degradándolos, poniendo en peligro el orden imperante. Si dicha acción es necesaria e importante se debe a que la normalidad, aunque está legitimada y es aceptada en general, puede ser disfuncional, irracional y deshumanizada. La necesidad de realizar teatro anarquista, pues, radica en que los artistas que vean en la realidad histórica un punto de interés que haya sido tergiversado y cuyas consecuencias sean injustas tengan conciencia

de ello. A pesar de que la balanza parece inclinarse para beneficiar a un mínimo de la población mundial, el poder que ofrece este tipo de acción directa es la motivación para luchar por la dignidad de pueblos oprimidos, para entablar un diálogo con los espectadores que tengan inquietudes similares y también para ofrecer respuestas. A todo esto se agrega que el teatro anarquista puede también evolucionar en el arte, pues, aunque el discurso social no sea la prioridad del artista, sí lo es la libertad de creación.

El arte anarquista es una conquista de la libertad de expresión, pues no solamente tiene el poder de cambiar el orden imperante sino de innovar en la creación artística. Razones de alto compromiso por las cuales pudo Federico García Lorca asegurar: «El artista, particularmente el poeta, es siempre anarquista» (Soria, 1989: 78).

Reflexiones finales

Como pudimos observar, en el texto de Lorca, pese a que los temas bien pudiesen relacionarse con la filosofía anarquista, lo más relevante es que lo anárquico es la obra en sí misma. Es anárquica por su estructura caótica, *El público* es transgresora y subversiva, niega el orden imperante, pero no se limita a criticar y ridiculizar al sistema, sino que tiene una propuesta tanto artística como de cambios culturales. Anarquía y Lorca rompen los dogmas de su época, toman un discurso social y atacan las bases del sistema. Es anárquica incluso la forma en la que Lorca llega al pensamiento crítico, pues construye por sus propios medios su conocimiento, cuenta sus descubrimientos, carece de una voz de mando, no obedece a ninguna autoridad académica o moral: la obra no está supeditada ni siquiera a una corriente artística, es completamente autónoma.

El texto denuncia, desmitifica, critica y propone, pero muestra también que es posible representar y presentar la realidad en el plano de los afectos sin que el público se identifique, o bien, tratando de que esa identificación sea una ampliación de su consciencia. Este vínculo entre teatro y filosofía parecen indicar que el teatro contribuye de manera crucial a la formación de ideas, pues son en conjunto un vehículo hacia la verdad. En el caso de *El público*, la reivindicación de ciertos aspectos humanos, así como la denuncia de una realidad social oculta, dota a la obra de un valor histórico importante, porque niega la historia oficial.

El teatro anarquista apunta siempre hacia la libertad, la justicia y la dignidad, ayudando a imaginar o a materializar las posibilidades de lo humano; relaciona las condiciones de vida con la reproducción del sistema; aspira a interferir en la realidad y modificarla, ya sea despertando la consciencia del espectador o logrando reorientar los valores, los dogmas, los fines de la producción, el orden de las sociedades, la moral y lo que represente el *statu quo*.

El avance logrado en el estudio de este tema se debe a la nueva lectura de la obra *El público*, pero también, es cierto, se realizó una reflexión más amplia con respecto a los elementos analizados y el movimiento anarquista. Esta tesis, por lo tanto, representa un inicio para futuras indagaciones y para la posible clasificación e identificación de elementos de corrientes filosóficas en las artes.

El arte anarquista se realiza por autores con estilo propio consagrados a la libertad en sus creaciones, son artistas que se oponen a la ortodoxia y la tradición. No son propagandistas, ni tampoco tienen que poseer una grandeza expresiva. Es importante que se distinga el arte anarquista para evitar que se le confunda con la propaganda o la rareza, pues estas características en el teatro generan un shock en los espectadores, a pesar de que carezcan de un trasfondo y compromiso ideológico. Como lo dijo Signiac: no son los elementos, sino la intención valórica y la lucha contra las estructuras de poder.

Bibliografía citada

BAKUNIN, Mijaíl. (1888). Dios y el Estado. Traducción de Ricardo Mella y Ernesto Álvarez. Editado como un folleto.

BAKUNIN, Mijaíl. (1905). Federalismo, socialismo y antiteologismo. Traducción de Carlos Chies. Barcelona.

BAKUNIN, Mijaíl. (1873). Estatismo y anarquía. Cambridge University press.

BRIGGS, John y PEAT, F. David. (1999). Las siete leyes del caos. Grijalbo. Barcelona, España.

CAMUS, Albert. (2014). Escritos libertarios 1948-1960 . Edición de Lou Marin. Traducción de Nuria Viver Barri, Tusquets Editores.

CASTRO Eduardo. (1975). Muerte en Granada: la tragedia de Federico García Lorca. AKAL Editor.

DARWIN, Charles. (1964). El origen de la especies. Editorial Diana, octava edición. México.

DE LA GUARDA, Alfredo. (1961). García Lorca persona y creación, ilustraciones de Gori Muñoz. Cuarta edición. Buenos Aires.

DURÁN, Manuel. (1957). 'El surrealismo en el teatro de Lorca y de Alberti'. Hispanófila. Núm. 1. Págs. 61-66.

EDWARDS, Gwynne. (1983). El teatro de Federico García Lorca. Gredos. Madrid.

ENGELS, Frederick. ([1845] 1946). La situación de la clase obrera en Inglaterra. Editorial Futuro. Argentina.

FERNANDEZ CIFUENTES, Luis. (1986). García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia. Universidad de Zaragoza. España.

FOUCAULT, Michel. ([1975] 2003). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Editorial Siglo Veintiuno. Argentina.

GAMERO, Juan Antonio. (1997). Vivir la utopía. Documental. Televisión española. Producción de Joan Guasch.

GARCÍA LORCA, Federico. (1950) Cartas para sus amigos. Prólogo de Sebastián Gasch. Ediciones Cobalto. Barcelona.

GARCÍA LORCA, Federico. (2006). El público. Publicación original en 1976 en F.G.L., AUTOGRAFOS II. Oxford Dolphin Books. Edición Javier Huerta Calvo. Colección Austral. HUERTA CALVO, Javier. Introducción a García Lorca. El público. ed. Cit.

GARCÍA Lorca, Federico. (1957). Poeta en Nueva York. Odas. Canciones musicales. Conferencias. Editorial Losada, sexta edición. Buenos Aires.

GARCÍA Lorca, Federico. (2004). Mariana Pineda. La zapatera prodigiosa. Así que pasen cinco años. Doña Rosita la soltera. La casa de Bernalda Alba. Primeras canciones. Canciones. Prólogo de Salvador Novo. Edición Porrúa. México

GIBSON, Ian. (1997). Muerte en Granada: El asesinato de García Lorca, Plaza y Janes editores. España.

GODWIN, William. (1793). Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness. Printed for G. G and J. Robinson, tercera edición 1798. Londres.

GONZÁLEZ García, Juan Carlos. (2000) Diccionario de filosofía. Editorial EDAF, Biblioteca EDAF; Vol.252. Madrid

GRIMME, Karin H. (2008). Impresionismo, Taschen El país, Madrid.

HERNÁNDEZ, José M. (2014). Frases y citas célebres: René Magritte. Hernández's blog. Recuperado en <http://www.jmhdezhdez.com/2014/02/frases-magritte-rene-pintor-surrealismo.html>

HOFFER, Eric. (2009). El verdadero creyente: Sobre el fanatismo y los movimientos sociales. Traducción de Adela Garzón Pérez. Edición Tecnos, 2009.

JULIÁ, Santos (1999). Un siglo de España. Política y sociedad. Madrid: Marcial Pons.

KROPOTKIN, Pedro. ([1764] 2007). La conquista del pan. Terramar ediciones, primera edición. Argentina

KROPOTKIN, Pedro. ([1901] 1984). La ciencia moderna y el anarquismo. Traducción en 1984, México.

KROPOTKINE, Pedro. ([1890] 2003). La moral anarquista del punto de vista de su realización práctica. La Révolte. París. Traducción el cid editor, Argentina.

LITVAK, Lily. (1981). Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural de anarquismo español (1880-1913). Antoni Bosch editor. España.

LITVAK, Lily. (1990). 1900, Modernismo, anarquismo y fin de siglo. Prólogo de Giovanni Allegra. España.

LOCKE, John. ([1690] 1999). Ensayo sobre el entendimiento humano. Fondo de cultura económica, segunda edición. México.

MALATESTA, Ericco. (1984). La anarquía y el método del anarquismo. Premiá editora, quinta edición, México.

MARTINEZ Nadal Rafael. (1974). El público, amor y muerte en la obra de Federico García Lorca. Joaquín Mortiz. México.

MONLEÓN José. (1974). García Lorca vida y obra de un poeta. Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich. ([1872] 1989). El nacimiento de la tragedia. Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza. México.

PEIRATS, Josep (1976). Los anarquistas en la crisis política española. Ediciones Júcar. España.

Pequeño Larousse ilustrado. (2012) ediciones Larousse, México.

POPPER, Karl ([1972] 2006) La miseria del historicismo. Ed. Alianza. Madrid.

POULANTZAS, Nicos. (1977) Hegemonía y dominación en el estado moderno, primera edición 1969, México.

POWER, Kevin. (1976). Una luna encontrada en Nueva York. Trece de nieve. Núm. 1-2.

RAMA, Carlos. (1979). Franquismo y anarquismo en la España contemporánea. Ed. Brugera. España.

ROSSEAU, Jean-Jacques. (1762). El contrato social o principios de derecho político. Primera edición de la Secretaria de Educación Pública (SEP). Traducción de Porrúa. México.

SAN AGUSTÍN. ([426] 1995). Confesiones. Edición Porrúa. México.

SMITH, Adam. ([1776] 2010). Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones. Fondo de cultura Económica. México.

SORIA Olmedo, Andrés. (1989). Treinta entrevistas a Federico García Lorca. Edición Aguilar. Buenos Aires.

WOODCOCK, George (2004). El anarquismo. Historia de las ideas y movimientos literarios, con un capítulo sobre “El anarquismo en España” por Pere, Gabriel, Editorial Ariel, Barcelona-Caracas- México.

Bibliografía complementaria

ÁLVAREZ JUNCO, José. La ideología política del anarquismo español [1868-1910], Siglo Veintiuno, México, España, Argentina, Colombia.

ARENDT, Hannah. (1997). ¿Qué es política?, Introducción de Fina Birulés. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires.

BOLLOTEN, Burnett (1989). La Guerra Civil Española: Revolución y Contrarrevolución. Madrid: Alianza Editorial.

BUTTNER, Anne and SEAMON, David. (1980). The human experience of space and place. St. Martin press. New York.

CASANOVA, Julián (1997). De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1936). Barcelona: Crítica.

GÓMEZ Torres, Ana María. (2005). 'El teatro metafísico de Federico García Lorca'. La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca. Granada: Editorial Alhulia. Págs. 81-115.

HARRETCHE, María Estela. (2000). Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral. Madrid: Editorial Gredos.

JÉREZ-FERRÁN, Carlos. (1986). 'La estética expresionista de El público'. Anales de la Literatura Española Contemporánea. Núm. 11. Págs. 111-127.

MARCUSSE, Herbert. (1936). A study on authority. Publicado por Verso en 2008.
Traducción Joris De Bres. Londres. Nueva York.

MARTORELL Linares, Miguel (2003). El rey en su desconcierto. Alfonso XIII, los viejos políticos y el ocaso de la monarquía. En: Javier Moreno Luzón (Ed.). Alfonso XIII, un político en el trono.

RUBIO, María José (2009). Reinas de España: siglos XVIII-XXI. De María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz, primera edición. Madrid: La Esfera de los Libros.

SAMPEDRO Escolar, José Luis (1992). La descendencia de Alfonso XIII. En Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía I (1991). Ediciones Hidalguía. pp. 69-86.

SMITH, Paul Julian. (1989). 'Lorca and Foucault'. The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American literature. Oxford: Clarendon Press. Págs. 105-137.

THOMAS, Hugh ([1976] 2011). La Guerra Civil española. Edición De bolsillo. Barcelona: Grijalbo.

Otras fuentes de consulta:

<http://grupogomezrojas.org/>

<http://madrid.cnt.es/>

<http://federicogarcialorca.net/>

<http://Lavozdigital.es/>