

Un parvo, dous parvos, tres parvos,... e outros máis

Francisca Paredes Méndez

RESUMO

Francisca Paredes analiza as características dos “parvos” que aparecen no poema de Rafael Alberti “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca” e na peza de Federico García Lorca *El paseo de Buster Keaton*. Compara os dous textos e relaciónaos co cine e con “The Lovesong of J. Alfred Prufrock” de Eliot. Atópalle trazos surrealistas ás dúas creacións. Finalmente, describe con detalle o tratamento da inocencia dos protagonistas e a función desta no conxunto da obra.

ABSTRACT

Francisca Paredes analyses the features of the idiots who appear in the poem by Rafael Alberti “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, and in *El paseo de Buster Keaton*, by Federico García Lorca. These two texts are compared to each other and related to cinema and to “The Lovesong of J. Alfred Prufrock”, by Eliot. Also, the authoress finds surrealistic features in these texts. Finally, she describes in detail the treatment of the innocence of the characters and its function in the work as a whole.

Tanto Alberti coma Lorca representaron a soidade, angustia e alienación do home moderno a través da figura dos “parvos” do cine mudo. Na súa elección de figuras cinematográficas, renden homenaxe, por unha banda, á nova arte, convertendo a súa obra en reflexo e testemuña dos novos tempos, criticándoos ase-made. Dan voz a figuras que na súa inocencia, na súa falta de control sobre o mundo, na súa ignorancia e “no saber hacer” convértense en símbolos do home do século XX, a quen a sociedade converte nun inválido incapaz de controlar a súa propia realidade. Para reflectir a realidade caótica do ser humano utilizan ámbolos dous técnicas surrealistas que enfatizan esa falta de sentido e coherencia da existencia.

Nin Alberti nin Lorca son pioneiros en tomar a un parvo como estandarte da impotencia do home moderno fronte á sociedade na que vive. Xa o fixera Eliot en “The Lovesong of J. Alfred Prufrock”, de 1917. Prufrock, como o Buster Keaton dos escritores españois, demostra a súa incapacidade para se desenvolver nas actividades sociais normais e o seu deambular pola escena das relacións humanas

remata no fracaso, nun certo tipo de morte, como tamén o fará o protagonista dos textos que estudiaremos.

Tampouco o tema da alienación do individuo no mundo é algo novo cando Eliot o aborda. Pódese afirmar que se un tema único tivese que encabezar un estudio da literatura do noso século, sería este o da soidade e illamento do individuo. A influencia do existencialismo na literatura é a chispa que acenderá esta gran fogueira. Kierkegaard, na primeira metade do século XIX, inaugura a vea existencialista, sendo o primeiro precursor desta corrente de pensamento tal e como a coñecemos hoxe en día. A premisa básica desta corrente filosófica afirma que a existencia é anterior á esencia e está en mans do individuo o determinar esta última a través da súa acción no mundo, unha acción que se desenvolve con total liberdade de elección dentro dun contexto físico e histórico determinado. Desta liña de pensamento é herdeiro, ata un certo punto, Nietzsche, que a levará a cotas extremas. A filosofía do alemán, moi influída por Schopenhauer, basearase en que a forza que xace baixo todo o que vive é, precisamente, a vontade insensata e irracional de vivir. É a irracionalidade e o caos o que caracteriza a natureza da vida, e isto é así aínda que o ser humano lle intente impoñer conceptos racionais. É esta base a que leva a Nietzsche a negar a existencia de Deus (forza organizadora primaria) e a caracterizar o universo como unha forza cega, amoral e imparabile que se manifesta nun cambio constante no que a intelixencia humana só pode impoñer un ilusorio sentido de orde e estabilidade. Finalmente, e xa no século XX, esta liña de pensamento ve continuidade na obra de Sartre, é a que, en última instancia, dá lugar a moitos dos “ismos” que xorden a principios de século e, entre eles, o surrealismo, que inflúe directamente no poema e na peza de teatro breve que imos examinar.

É ben sabido que o surrealismo é unha corrente artística que pretende exaltar a función do subconsciente e o caótico, a falta de organización e sentido da existencia humana. Nega a existencia de asociacións lóxicas e coherentes a priori. As contradicións deixan de existir e o arbitrario imponse, a razón deixa de ter o control. O resultado son obras tan caóticas que transmiten unha concepción caótica da existencia.

O poema de Alberti “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca” e a peza curta de Lorca *El paseo de Buster Keaton* son exemplos do emprego de técnicas surrealistas para poñer en evidencia esa falta de control do individuo fronte á súa realidade. Esta falta de control é asemade causa e efecto da súa alienación, da súa soidade e da súa angustia, a “náusea vital” da que fala Sartre, a impotencia para impoñer sentido no mundo á que se refire Nietzsche. Nestas circunstancias a humanidade na súa totalidade non pode estar mellor representada que na imaxe dun parvo. Un deses parvos do cine mudo que son incapaces de actuar con efectividade sobre o mundo. A totalidade das súas accións e non accións, dende as “palabras” mal interpretadas ata os movementos torpes xeralmente rompedores –no sentido máis literal do termo, pois todo o acaban rompendo– resultan inútiles. A realidade resulta desbordante na imposibilidade de establecer unha orde sobre ela e o ser humano non é máis que iso, un parvo que intenta, unha e outra vez, encontrar un significado, un sentido onde non o hai.

Sen embargo, para que esta identificación entre parvo e home moderno chegue de feito ó lector fai falta algo máis que os antecedentes filosóficos que acabamos de salientar. A literatura é comunicación, e a comunicación non é só mensaxe, nin é só contexto, tamén é código. Se entendemos o código como a forma, a materialidade do que de feito se nos comunica, o primeiro que debemos ter en conta é como se nos conta o que se nos conta.

En primeiro lugar, temos que tanto no poema de Alberti coma na peza de Lorca o protagonista é, de feito, un home moderno, un home que vive no século XX, que todo o mundo coñece e reconece. Trátase ademais de personaxes cinematográficos, sendo o cine un dos elementos definitorios do noso século, o vehículo a través do que as vidas alleas doutros coma nós entran nas nosas propias. Neste aspecto debemos falar, antes que da identificación do parvo como ser humano, da identificación e caracterización do parvo como tal, do reflexo escrito do individuo “real”.

Analicemos en primeiro lugar “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”. Neste caso a caracterización do protagonista chéganos da boca do propio Buster, a quen de súpeto se lle deixan dicir as frases que nunca chega a dicir nas súas películas e que reflicten precisamente o seu desamparo, a súa falta de control, unha inherente desorientación nun mundo que coloca patas arriba. O ilóxico que habitualmente aparece en imaxes transmítesenos a través de reflexións disparatadas e preguntas sen sentido.

“Georginaaaaaaaa!
¿Dónde estás?”
“¡Georginaaaaaaaa!
¿Estás o no estás?”
“¿Georgina pasó por aquí?”

A estes versos séguelle unha reflexión sobre a autoconciencia do fracaso

“¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar!”
¡Georgina!
Ahora que te faltaba un solo cuerno
para doctorarte en la verdaderamente útil carrera
de ciclista
adquirir una gorra de cartero.
(Cri, cri, cri, cri.)
Hasta los grillos se apiadan de mí
y me acompaña en mi dolor la garrapata.
Compadécete del smokin que te busca y te llora
entre los aguaceros
y del sombrero hongo que tiernamente
te presiente de mata en mata.

O que se intenta plasmar aquí a través da escritura é o tipo de acción que encontramos nas películas de Keaton. Nelas habitualmente o personaxe emprende unha 125

acción aparentemente simple pero que fracasa no desenvolvemento normal, polo que ten que intentalo unha e outra vez. Esta sinxela tarefa anúnciasenos no título. Keaton ten que buscar a súa noiva no bosque. Sen embargo, xa aquí se introduce o primeiro elemento de incoherencia e caos, o primeiro elemento da loucura que caracteriza o mundo do cómico: a súa noiva é unha vaca. O feito de que neste momento non saibamos se o significado disto é literal ou se é algún tipo de tratamento ou apelativo pexorativo non importa. Como nas súas aventuras cinematográficas, o protagonista non terá que repetir a súa acción unha e outra vez. O primeiro fracaso será a propia busca e reflíctese na continua sucesión de preguntas acerca do paradoiro da amada, preguntas que non obteñen resposta.

Para rematar, e isto é sen dúbida o máis triste, encontrámonos coa derrota final e definitiva, que é a incapacidade de establecer a realidade mesma, o que é ou non é real e, como non, a morte.

¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca?
Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera
vaca.
Una dulce niña.
Una verdadera vaca.
Una niña.
Una vaca.
¿Una niña o una vaca?
O ¿una niña y una vaca?

Yo nunca supe nada.
Adiós, Georgina.

(¡Pum!)

Pola súa parte, o modelo de incoherencia que empezaba co título, segue en todo o poema e está presente en todas e cada unha das súas estrofas. A falta de dominio de Keaton sobre o mundo e o carácter caótico deste quedan reflectidos na sucesión de imaxes disparatadas. Curiosamente, o primeiro verso do poema comeza: “1, 2, 3, 4”, que parece predicir e querer establecer unha orde. Esta será a única orde que encontraremos, a da enumeración. Keaton parece querer impoñer unha orde nas súas disparatadas ocorrencias a través da enunciación destas no que poderíamos denominar un ritmo organizado. Así, se ben o número de versos varía, se prestamos atención a unidades comunicativas completas, estas sempre están en grupos de dúas, tres ou catro. A estrofa inicial e despois do verso inicial, poderíamos dividila así: “En estas cuatro huellas no caben mis zapatos./ Si en estas cuatro huellas no caben mis zapatos, ¿de quién son estas cuatro huellas?/ ¿De un tiburón, de un elefante recién nacido o de un pato?/ ¿De una pulga o de una codorniz?”. Pero a esta organización enunciadora, oponse o contido da mensaxe en si, carente de sentido lóxico, que identifica as pegadas cunha quenlla, cando é imposible que esta deixe algunha, cun elefante recién nado y cun pato, que deixarían pegadas completamente distintas, o mesmo que a pulga e o paspallás. Ademais, a inestabilidade amósase tamén no feito de que se pase do mar –quenlla– á terra –elefante–, ó aire –pato– e á terra outra vez –pulga– e ó aire de novo –paspallás–. Este movemento arriba e abaixo sofre unha transición dende o

fluído e sinxelo nadar da quenlla, ó andar pesado pero seguro do elefante e ó voar eficaz do pato e de aquí ós movementos moito máis inestables, entrecortados e repetitivos da pulga e do paspallás. A primeira con saltos continuos e o segundo alternando voos curtos con pequenas e moi rápidas camiñadas. Ó seren estas as últimas que se nomean, a sensación coa que se nos deixa é de maior inestabilidade. Ademais, o movemento destes dous últimos animais parece predicir o que encontraremos en Keaton, non só pola repetición, senón tamén polo curto, rápido e entrecortado. A partir daqui, Buster vaga entre o bosque, invocando ó ceo, ás árbores e ós paxaros na procura de noticias da súa amada, unhas novas que nunca chegan.

A segunda estrofa quedaría dividida como segue: “¡Georginaaaaaaaaa! ¿Dónde estás?/ ¡Qué no te oigo, Georgina!/ ¿Qué pensarán los bigotes de tu papá?”. Nela o protagonista chama a Georgina, acción que repite na seguinte: “¡Georginaaaaaaaaa! ¿Estás o no estás?”. A continuación pregunta ás árbores: “Abeto, ¿dónde está?/ Alisio, ¿dónde está?/ Pinsapo, ¿dónde está?/ ¿Georgina pasó por aquí?”. A incoherencia aparece no feito mesmo de interrogar as árbores, acción que enfatiza ó mesmo tempo a súa soidade, a súa falta de comunicación, pois os únicos seres ós que pode dirixirse son seres da paisaxe natural dos que en ningún caso pode recibir contestación. Na seguinte estrofa: “Ha pasado a la una comiendo yerbas./ Cucú, el cuervo la iba engañando con una flor de reseda./ Cuacuá, la lechuga, con una rata muerta./ ¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar!”, a distorsión reside nas onomatopeas que se lles asignan ós animais nomeados, “cucú” ó corvo e “cuacuá” á curuxa. Neste momento atopámonos cunha ruptura, e pasa de estar centrado na busca a estar centrado na toma de conciencia de Buster respecto ó seu fracaso. Isto ocupa as dúas seguintes estrofas. Na primeira delas: “¡Georgina!/ Ahora que te faltaba un solo cuerno para doctorarte en la verdaderamente útil carrera de ciclista y adquirir una gorra de cartero”, ponse de relevo o choque entre natureza e civilización, establecendo unha relación delirante entre corno/ doutoramento/ carreira de ciclista/ gorra de cartero, unha relación que fai clara mofa dos valores que rexen nas nosas sociedades modernas. A estrofa seguinte: “Hasta los grillos se apiadan de mí y me acompaña en mi dolor la garrapata./ Compadécete del smokin que te busca y te llora entre los aguaceros y del sombrero hongo que tiernamente te presiente de mata en mata./ ¡Georginaaaaaaaaa!”, céntrase na desolación e tristeza do protagonista. Mesmo animais tan diminutos coma o grilo e a carracha compadécense del. Sen embargo, só o fan animais, e aquí vemos, de novo, o illamento con respecto a outros seres humanos. Neste grupo de versos, ademais, o noso “heroe” fai por primeira vez referencia á súa propia persoa. Sen embargo, trátase dunha referencia que aínda caracterizándoo como individuo, por facelo a través de obxectos que lle son moi propios –smoking e sombreiro fungo–, que o substitúen como individuo, leva a unha despersonalización, a unha deshumanización do individuo, que pasa a ser un sombreiro que salta de mata en mata, coma unha gran pulga sen vida.

Na última estrofa: “¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca?/ Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca./ Una dulce niña. Una verdadera vaca./ Una niña. Una vaca./ ¿Una niña o una vaca?. O ¿una niña y una vaca?”, a incoherencia queda claramente manifesta nos versos que de dous en dous plasman o caos total que entra na apreciación da realidade de Buster. Xa nada ten

identidade fixa. Xa non sabe nada –“Yo nunca supe nada.”– e o fracaso final, a morte, chega e non é máis que un “¡Pum!”. Nin unha reflexión merece. Esta onomatopea pecha o ciclo de tódalas que con anterioridade apareceran e que queren funcionar tamén como principio ordenador do poema, nese intento por establecer unha orde externa, e polo mesmo transitoria e irreal, na caótica realidade que transmite. Tamén neste sentido de ordenación externa debemos interpretar a rima asonante que aparece en gran parte do poema. Esta rima, o mesmo que as onomatopeas e o ritmo das enumeracións, funcionan ademais dando un carácter de canción infantil ó poema, o que resalta a inocencia do personaxe, que parece estar recitando unha rima infantil que encaixa á perfección coa particular apreciación do mundo do protagonista e a súa falta de efectividade en manexarse nel, como se se tratase dun bebé que comeza a dar os seus primeiros pasos.

Se pasamos agora á caracterización do parvo en *El paseo de Buster Keaton*, encontrámonos que tamén aquí se desenvolve unha acción cotiá, un simple paseo. Hai por tanto tamén movemento espacial, característico das películas de cine mudo, e hai tamén ese patrón de acción/fracaso/novo intento, que encontrabamos en “Buster Keaton busca...”, aínda que non tan acusado coma neste. No caso que nos ocupa, a acción comeza co canto dun galo, que marca a apertura do día. O paso do tempo será anunciado con referencias a outra ave, o bufo, e con referencia ó outono, que ademais imprime unha nota de decadencia –“Con gran sorpresa de todos, el Otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar”–. O patrón de incoherencia que, tamén aquí, presidirá toda a obra, comeza no momento en que, nada máis abrirse a peza, Keaton asasina os propios fillos. A incoherencia reside tanto na acción en si coma no feito de que os mate cunha daga de madeira, algo que lembra máis a un xoguete que a unha arma real. Serán este tipo de accesorios, a daga, a “bicicleta empapada de inocencia” –recordemos que tamén había unha bicicleta no poema de Alberti–, os que nesta peza marcarán a inocencia infantil do personaxe. De forma aínda máis explícita faise referencia á súa capacidade soñadora –“Sus ojos, infinitos y tristes, como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda”–, ós seus “ojos de niño tonto” e que se identifican con “los de una bestia recién nacida”, estando presente aquí tanto a referencia ó infantil coma a identificación cos animais da que xa falamos en “Buster Keaton busca...” e que volveremos a encontrar nesta peza. Tamén este Buster intentará impoñer unha orde no caos co que se enfronta, e o seu recurso é exactamente o mesmo que o do Keaton de Alberti, “Uno, dos, tres, cuatro”. Isto é o que fai despois de asasinar os fillos, contalos, ordenalos. A continuación comeza o seu paseo. Monta na bicicleta e empezan aquí unha serie de contrastes entre a realidade na que nos sitúan as acoutacións e as reaccións de Buster ante elas. No caso desta peza, as acoutacións constitúen boa parte do texto, indicando a sobrevaloración da acción sobre o diálogo. Non se trata, sen embargo, de acoutacións prototípicas. Polo contrario, encontramos aquí didascalias extremadamente poéticas que non só fan referencia e indicacións á realidade física pola que se move o protagonista, senón que establecen xuízos subxectivos, xulgan, comentan e interpretan –“BUSTER KEATON sonrío y mira en ‘gros plan’ los zapatos de la dama. ¡Oh, qué zapatos! No debemos admitir esos zapatos. Se necesitan las pieles de tres cocodrilos para hacerlos”–.

viejas llantas de goma y bidones de gasolina, un NEGRO come su sombrero de paja". Nesta acoutación observamos a alienación e degradación á que un ser humano está sometido. Amosa a deshumanización. O personaxe mestúrase e confúndese coas lamias e os bidóns de gasolina. Se visualizamos esta escena podemos darnos conta de que o máis visible deste "negro" é o seu sombreiro. De novo, o individuo é substituído polas súas roupas, polo que o disfraza, e isto é, de novo, un claro signo de despersonalización. E cá l é a reacción de Buster: "¡Que hermosa tarde!", "Da gusto andar en bicicleta", "¡Qué bien cantan los pajarillos!". Hai unha cegueira con respecto ó mundo, cegueira que simboliza a miopía de Keaton: "Sus ojos, que son de culo de vaso". A seguinte acoutación ocúpase da bicicleta de Keaton. É unha bicicleta que adquire atributos humanos, está "empapada de inocencia" e representa ademais, como xa mencionamos, o carácter infantil do protagonista. O artificial adquire trazos humanos, mentres que os humanos se convierten en obxectos. Trátase dunha bicicleta unidimensional, tan unidimensional como parece ser o propio "parvo" na súa apreciación e na súa acción sobre o mundo. Unidimensional porque parece ver só dende un ángulo e un ángulo distorsionado pola súa miopía. A bicicleta escápase, Buster cae –fracaso– e levántase, pero non ten nada que dicir: "No quiero decir nada. ¿Qué voy a decir?". Buster é pasivo, amósase resignado, derrotado. Alguén chámalle parvo. Continúa andando e na seguinte didascalia detense nunha análise da súa personalidade e do estado de ánimo de Buster. Aquí determínanse a súa tristeza, quizais por ese amor polo que suspiraba en liñas anteriores, a súa melancolía e o seu carácter soñador.

Sigue andando. Sus ojos, infinitos y tristes, como los
de una bestia
recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de
seda. Sus ojos,
que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que
son feísimos, que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos
humanos en el equilibrio seguro de
la melancolía. A lo lejos se ve Filadelfia.

Xa falamos do infantil, sen embargo temos que prestar atención a unha nova identificación cun animal, unha avestruz esta vez. A avestruz agacha a cabeza, que se nega, coma o noso personaxe, a ver e enfrontarse á realidade. Aparecen as luces dunha cidade ó lonxe, pero Buster fala dun xardín: "Esto es un jardín". Aparece entón o primeiro personaxe, a primeira muller, a Americana, con quen Buster fracasará na comunicación. A muller diríxese a Buster, e nos seus comentarios hai unha clara referencia sexual: "¿Tiene usted una espada adornada con hojas de mirto?" e "¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?". Keaton reacciona adoptando os movementos dun bufo ou dunha curuxa, animal que malia relacionarse tradicionalmente coa sabedoría, non debemos olvidar que se oculta durante o día e sae á noite. Vive por tanto na escuridade, unha escuridade que podemos interpretar tanto como a cegueira de Keaton ante a realidade en xeral coma coa súa ignorancia ante os comentarios da americana neste caso en particular. Segue unha acoutación con figuras que manteñen ese patrón de incoherencia e que fai referencia a un estremecido corazón de Keaton: "El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de nuestro amigo". 129

Seguidamente, formula un desexo: “Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera”, outra forma de negar a realidade e evitar enfrontarse a ela, a través da formulación dun desexo imposible. E non pode cumprir co seu desexo porque non pode desprenderse dos seus atributos humanos, que coma no caso do Buster de Alberti, só son roupas e accesorios. A continuación aparece unha moza que tamén vén montada nunha bicicleta, que quizais sexa a da inocencia. É unha moza á que se identifica tamén cunha ave, esta vez cun reiseñor, e non só a identifica, senón que ten cabeza de reiseñor: “Una joven, cintura de avispa y alto cucuné, viene montada en bicicleta. Tiene cabeza de ruiñeñor”. Esta imaxe incongruente tráenos de novo á pertinaz asociación do personaxe principal con aves, quizais facendo referencia ó seu carácter soñador. Por outra parte, esta identificación non fai máis que traer outro elemento de tensión, posto que o personaxe está sempre pegado ó chan e os seus soños nunca se verán cumpridos porque non fai nada para alcanzalos. A asociación con animais pódese relacionar, como en Alberti, con inadaptación, con incomunicación. Tamén a moza cae da súa bicicleta e acaba no chan. De novo identifícase cun animal, unha cebrá esta vez, malia ser só un desmaio inclúese un elemento de morte, “agonizantes”. Buster, pola súa parte, bícaa, quizais pensando encontrar nela ese amor polo que suspiraba. Sen embargo, a súa acción, como de costume, resulta ineficaz, nada ocorre e a esperanza acábase. No final, só queda a luz da sirena da policía, a batalla final gañada pola mecanización sobre a natureza: “En el horizonte de Filadelfia luce la estrella rutilante de los policías”.

Esta é a imaxe que se nos ofrece de Buster Keaton nunha e outra peza. Un individuo desvalido ante o mundo, incapaz de actuar con eficacia, incapaz de xulgar e observar a realidade con validez, coa inocencia da nenez, pero sobre todo coa falta de control que a nenez conleva. ¿Como se dá o salto dende o individuo, Buster Keaton, cara ó home moderno que acordamos que simbolizaba?

En primeiro lugar, lembémonos de que estamos falando de poesía dramática e de drama poético. Ambos son representables, o cal implica que os personaxes que nelas aparecen non son máis que roles que calquera pode representar. Por outra parte, temos o feito de que se trata, en efecto, de homes modernos, de habitantes do século XX. Son figuras, ademais, que encarnan unha oposición, un enfrontamento, básico dende a aparición da civilización industrial na que vivimos, entre a vida en sociedade e a vida na natureza. Encontramos ademais a un home só, alienado, impotente e incapaz. Características que definen o individuo na sociedade e no universo segundo as correntes filosóficas máis influíntes no século XX. Por outra parte, a propia linguaxe poética é quizais a mellor arma, posto que se trata dunha linguaxe chea de imaxes, chea de simbolismo que permite o transvase de significantes e significados, sobre todo tratándose, como é o caso, de imaxes de influencia surrealista, nas que a distancia entre referente e termo é tan ampla que as posibilidades de asociacións multiplícanse seriamente.

Existe sen embargo unha diferenza importante entre o parvo de Lorca e o de Alberti en canto ó seu nivel de identificación co ser humano en xeral. O Keaton de Alberti parece ser un parvo só contra o mundo. É o ser humano só no mundo, o xénero humano na súa desolación, no seu illamento e frustración. Para deixar clara esta identificación debemos acudir ó título do libro ó que o poema pertence, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. O eu que

encontramos no título asociámolo co poeta que desta forma queda identificado co parvo protagonista, é dicir, que xa dende o principio Buster e o poeta quedan identificados. Pero ademais cando nós lectores lemos o título resulta que nos convertemos tamén en parvos. Isto prosegue cando, salvando a ponte do título, saltamos ó poema en si. "Buster Keaton...." está escrito en primeira persoa, e en ningún momento se dá o nome do protagonista unha vez que o título quede atrás. Isto implica que calquera que o lea se sitúa na primeira persoa. Por outra parte, o feito de que non haxa ningún outro humano no poema contribúe a esa dimensión de xeralidade, de amplitude no que simboliza. O parvo é Buster, o parvo é o poeta e o parvo é o lector, porque todos, dunha forma ou outra, teñen o seu papel nesa primeira persoa.

No Buster de Lorca vemos, polo contrario, o símbolo, non do xénero humano, senón do individuo, do hombre enfrontado ó seu mundo e na soidade a causa do mundo. É, en primeiro lugar, un protagonista con nome dende o primeiro momento, que ten contacto con outros individuos e que ó fallar no seu intento de comunicación a súa soidade e alienación son acentuadas. É por isto polo que no caso de *El paseo de Buster Keaton* a identificación queda pendente de forma máis absoluta ó ter presente a filosofía existencialista.

Malia estas diferencias, sen embargo, a identificación final e definitiva entre lector e parvo ten lugar en ambos casos a través da técnica surrealista empregada nos dous textos. Na maioría dos casos, as imaxes son tan inverosímiles e disparatadas que, non só reflicten o incoherente e caótico do mundo que habitamos, senón que provocan no lector un sentimento de impotencia ante a imposibilidade de comprensión total, impotencia e incompreensión que son as características básicas do protagonista, do parvo. Así, a este nivel e neste aspecto, a asimilación é total e o obxectivo do poeta alcanzado. O lector identifica como seu o mundo do poema e o parvo como unha imaxe de si mesmo nel.

Así conclúe o meu intento de propoñer a validez do parvo como representante do ser humano, e cómo os problemas de despersonalización, incomunicación, confusión, desorientación e ignorancia son os do individuo na súa diaria interacción co mundo. Tamén como na vida cotiá, as súas preocupacións, o amor e a morte, acaban derrotándoo totalmente. O amor deixa de ser esperanza, porque nunca é alcanzado, e a morte resulta sempre victoriosa. Morte física, como a do Keaton de Alberti, ou morte espiritual, como a do de Lorca, a imaxe do cal é olvidada en aras da mecanización dunhas luces de coche de policía. E é por suposto a morte, o último lazo dunha unión.

Francisca Paredes Méndez

Bibliografía

Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles; yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid: Cátedra, 1981.

Allen, Rupert C., "A Commentary on Lorca's 'El paseo de Buster Keaton'", en *Hispanófila*, nº 48, 1973, pp. 23-35.

Davis, Barbara N., "Lorca, Surrealism and the Teatro breve", en *García Lorca Review*, nº 6, 1978, pp. 95-110.

García Lorca, Federico, *Obras completas II*, Madrid: Aguilar, 1966.

Geist, Anthony L., "Mecánica, amor, poesía: Discurso e ideología en 'Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos'", en *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 44:515, nov 1989, pp. 10-11.

Harvard, Robert G., "Lorca's Buster Keaton", en *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 54, 1977, pp. 13-20.

Higginbotham, Virginia, "Lorca y el cine", en *García Lorca Review*, nº 6, nº 1978, pp. 87-93.

Huelamo Kosma, Julio, "Lorca y los límites del teatro surrealista español", en *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia 1918- 1939*, Ed. Dougherty-Dru e María Francisca Vilches de Frutos, Madrid: Tabacalera, Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 207-214.

Nantell, Judith, "Alberti's Yo era un tonto Close-Up: The Keatonesque Fool", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 6, 1981, pp. 141-159.

Pérez, Carlos A., "Rafael Alberti: Sobre los tontos", en *Revista Hispánica Moderna*, nº 32, 1966, pp. 206-216.

Salinas, Solita, "Alberti y los 'tontos' del cine", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Nov-Dec 1990, pp. 213-223.

Welles, Marcia L., "Lorca, Alberti, and Los tontos del cine mudo", en *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties*, Ed. Salvador Jiménez Fajardo, Lincoln: Soc. of Sp. and Sp.-Amer. Studies, Dept. of Mod. Langs., Univ. of Nebraska-Lincoln, 1983, pp. 113-225.