



DEL DRAMA A LA POESÍA Y VICEVERSA. *LA PIEDRA OSCURA* DE ALBERTO CONEJERO COMO MUESTRA DE TRANSMISIÓN GENERACIONAL DE VALORES HUMANOS

FROM DRAMA TO POETRY AND VICE VERSA. LA PIEDRA OSCURA OF ALBERTO CONEJERO AS EVIDENCE OF GENERATIONAL TRANSMITION OF HUMAN VALUES

Miguel Gómez Jiménez

UCM

(miguelgomezjimenez@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0001-9988-5125>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.08

ISSN 2444-3948

Resumen: El presente artículo se ocupa de profundizar en el vínculo entre la poesía de Federico García Lorca y la literatura dramática de *La piedra oscura* de Alberto Conejero. La pieza teatral se inspira en la documentación existente sobre el joven Rafael Rodríguez Rapún, con quien el poeta mantuvo una relación sentimental, que dio como resultado la redacción de los llamados *Sonetos del amor oscuro*. Alberto Conejero trata de reconstruir, a partir de la poesía de García Lorca, su relación hipotética, lo que forma parte a su vez del acontecer dramático. El texto defiende los valores humanos frente a la homofobia desde la importancia de la transmisión generacional de los textos literarios como legado patrimonial de cultura y mejora de la sociedad.

Palabras Clave: Federico García Lorca, Alberto Conejero, teatro, poesía, homosexualidad, valores humanos, legado generacional

Abstract: This article deals with deepening the link between the poetry of Federico García Lorca and the dramatic literature of *La piedra oscura* by Alberto Conejero. The theatrical piece is inspired by the existing documentation on the young Rafael Rodríguez Rapún, with whom the poet had a sentimental relationship, which resulted in the writing of the so-called *Sonetos del amor oscuro*. Alberto Conejero tries to reconstruct, from García Lorca's poetry, their hypothetical relationship, which is also part at the same time of the dramatic event. At the same time, the text defends human values against homophobia from the importance of the generational transmission of literary texts as a patrimonial legacy of culture and improvement of society.

Key Words: Federico García Lorca, Alberto Conejero, drama, poetry, homosexuality, human values, generational legacy.

Sumario: 1. Introducción. 2. Intertextualidad en *La piedra oscura*. 3. Conclusiones. 4 Obras citadas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad Autónoma y en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, en donde realizó el máster en Estudios literarios y el doctorado en Lengua española y sus literaturas. Su tesis doctoral versa sobre el recorrido del mito de Circe en la Literatura española, prestando especial atención a su elaboración escénica en el teatro áureo. Actualmente, combina sus labores de docente en la Facultad de Educación de la Universidad Internacional de la Rioja y en la Universidad para Mayores de la Universidad Complutense. En este centro forma parte del grupo de investigación en mitocrítica cultural denominado AGLAYA, dedicado al estudio de los mitos en las manifestaciones artísticas de la literatura moderna. Entre sus artículos recientes destacan el publicado en la editorial *Tirant Lo Blanch*, que se ocupa de la temática del encierro social y doméstico femenino en la dramaturgia lorquiana: «Mujer y cautiverio en el teatro de Federico García Lorca» (2022) o «Circe en la poesía española contemporánea» (2023), publicado en la revista *Anales de la Literatura Española*, que realiza un estudio comparativo de una veinte de poemas dedicados al mito en los últimos cincuenta años.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Rafael Rodríguez Rapún, el personaje que encarna a Rapún en la ficción, pronuncia estas palabras las horas previas a su ejecución: «Yo salvé esos libros que leéis en el colegio» (Conejero, 2021, pág. 72)¹, trata de buscar un sentido a su vida mediante la protección y la transmisión de unos textos de Federico García Lorca. El joven Sebastián, su carcelero, recibe el encargo del preso de poner a salvo unos textos inéditos hasta el momento de la acción dramática en 1937, que consolidarían la herencia literaria del poeta para el futuro de las siguientes generaciones. El encuentro de ambos entonces tendría un sentido, la tarea de prolongar el valor del testimonio escrito de la palabra en nuestra sociedad contemporánea y venidera. Como afirma Alberto Conejero «El teatro es el arte del vínculo»², en este sentido, la literatura dramática y la representación escénica actualizan la memoria en el presente actoral. Cada acto teatral efímero en sí mismo en cada función ofrece un legado con el que se fortalece la conciencia crítica en la que nos reconocemos como individuos afines a un mismo contexto socio cultural. Concienciar al público de su compromiso de transmisor generacional, no solo de ideas morales inclusivas, sino como participantes activos de nuestro patrimonio literario, constituye una labor de conjunto con la actividad teatral.

La pieza teatral *La piedra oscura* iniciada por García Lorca, de la que apenas se conocía su título, tan solo la lista de personajes y sus momentos iniciales, dejó un espacio amplio que ha sido aprovechado por el dramaturgo para culminar un texto dramático con el que el poeta pretendía abordar el tema de la homofobia (Gibson, 2021, pág. 10)³. El empeño del dramaturgo jienense en la pervivencia del granadino no es un hecho aislado, si tenemos en cuenta que ha versionado otros trabajos de este, como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* para el Teatro La Abadía (2015-2016) o el auto sacramental *El sueño de la vida*⁴.

La pieza *La piedra oscura* responde a una «dramaturgia de la ausencia» (Conejero, 2017, pág. 174)⁵, en la que se recrean de forma ficticia los últimos instantes de la vida del que fuera el gran amor de García Lorca. Conejero reconstruye una experiencia vital a partir de una creación libre

posterior a un riguroso trabajo de investigación de dos años realizado con la colaboración de la familia de Rafael y de otras fuentes secundarias que relacionaban al poeta con el joven⁶. Se trata de una versión libre en la que el dramaturgo se permite licencias dramáticas, si bien los trazos de la vida de Rapún se ajustan fielmente a la realidad. Murió un año después que Federico, el 18 de agosto de 1937, aunque Conejero altera el hecho en el drama con la inminente ejecución de Rapún, para igualar, en el tiempo de la fábula, su muerte por fusilamiento con el trágico suceso ocurrido al poeta andaluz.

El texto teatral confeccionado por Conejero favorece el vínculo de convivencia con la figura de García Lorca rescatando versos de su obra con el desafío de reconstruir de forma hipotética lo que hubieran podido haber sido algunos momentos íntimos de su episodio particular con Rodríguez Rapún, truncado en el desenlace. El efecto poético creado por el dramaturgo se traduce en una experiencia verosímil diseñada sobre un universo referencial esencialmente lorquiano actualizado en el drama. Por tanto, estamos ante un texto en el que desemboca el acopio documental de los acontecimientos pretéritos, la ficción libre y la recurrencia a la poesía, sin desestimar aportaciones como la alusión a la incursión atestiguada del poeta en el cine de vanguardia⁷ o el extracto de una conocida conferencia pronunciada por García Lorca *Charla sobre el teatro*, insertada como *voz en off* en un momento estratégico. Esta voz recreada aporta, además, el sonido a la lectura de dos supuestos extractos de cartas remitidas por el poeta a Rapún. Este aspecto resulta de interés puesto que Lorca interviene no solo como personaje escénico, sino como criatura dramática, habla por boca de Rapún o a través de la transmisión de su palabra histórica emitida mediante conferencias, pero al mismo tiempo, tamizada por la contradicción y la decepción de su experiencia vital más recóndita (Paco, 1998; Peral, 2022).

2. INTERTEXTUALIDAD EN *LA PIEDRA OSCURA*

Para este estudio es de suma importancia detenerse en el análisis del conjunto paratextual, formado por los títulos de las escenas, en algunos casos seguidos de citas introductorias en las que se recopilan versos o simplemente sintagmas incompletos de versos, salvo en la segunda y tercera escena, en las que Conejero descarta su acompañamiento. Si

partimos de la idea de que la literatura dramática se concibe para su realización actoral, ¿cuál es el sentido de incluir citas paratextuales que no son pronunciadas en escena? ¿Qué pretende aportar el dramaturgo con la inserción de versos del poeta a su drama? ¿Disminuye el valor documental, pese a la dimensión emocional sugerida en los versos? ¿Se subordina la poesía a una forma particular de hacer teatro? En algún caso la libertad con la que Conejero trata la materia lorquiana lo lleva a acomodar versos de un soneto como parte del discurso indirecto alterando el punto de vista del sujeto escénico. El acontecimiento histórico de naturaleza fáctica recibe, sin duda alguna, el complemento de la sugestión poética.

Para tratar de dar respuesta a estas cuestiones, la imagen gráfica de los elementos textuales mencionados descubre los hilos intertextuales con los que se entrelaza el texto, en parte historia y en parte ficción, junto con la idealización del ámbito poético, es decir, tres niveles de comprensión conjugados en la literatura dramática.

Conjunto paratextual	Títulos de las escenas	Citas introductorias
Escena I	«Ciudad sin sueño», <i>Poeta en Nueva York</i>	«No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada», «Nocturno del hueco», <i>Poeta en Nueva York</i>
Escena II	«Noche arriba», «Noche de amor insomne», <i>Sonetos del amor oscuro</i>	
Escena III	«De la mano invisible» (sintagma del guion cinematográfico), <i>Viaje a la luna</i> (1929)	
Escena IV	Coridón	«Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño de luz se irá quemando», «Adán», <i>Primeras canciones</i> (1922)

Escena V	«Fábula y rueda de los tres amigos», <i>Poeta en Nueva York</i>	«Son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho», «Llagas de amor», <i>Sonetos del amor oscuro</i>
Escena VI	«El tren y la mujer que llena el cielo», «Tu infancia en Mentón», <i>Poeta en Nueva York</i>	«Veo la palabra amor / desmoronada», «La sombra de mi alma», <i>Libro de poemas</i> (1921)
Escena VII	«El poeta pide a su amor que le escriba», <i>Sonetos del amor oscuro</i>	«Amor de mis entrañas, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita / y pienso, con la flor que se marchita, / que si vivo sin mí quiero perderte» [<i>Voz en off</i> de Lorca]
Escena VIII	«Perros de plomo», «Casida de los ramos», <i>Diván del Tamarit</i> (1940)	«Y el mar dejó de moverse», «Asesinato» de <i>Poeta en Nueva York</i>

Cuadro 1. Conjunto paratextual

A la luz del acompañamiento referencial desplegado por el autor, se observan dos lecturas convergentes que reavivan a García Lorca en la figura de un personaje cuya presencia latente permanece inscrita en la memoria literaria, social e histórica. Una de las lecturas sigue un cauce propiamente teatral, aquella generada por el dramaturgo para ser pronunciada en el escenario. La segunda lectura, estrechamente imbricada con la dramaturgía, adopta un carácter de fuerte carga intimista que emplaza al lector a la decodificación de los versos en relación con la fábula, contemplados como legado y fuente de inspiración que dan razón y emoción a la trama lograda en escena. Es un hecho palpable la simbiosis entre poesía y escritura dramática desde la intertextualidad practicada por el dramaturgo con el objeto de posicionarse en favor de un teatro poético frente a otras formas de realismo más acentuado. Esta actitud se demuestra no solo en obras como *La piedra oscura* o *Los días de la nieve*, con la referencia a Miguel Hernández, en las que intervienen poetas como protagonistas ausentes, sino en aquellas en las que figuran versos

intercalados de distintos poetas, como en *Cliff, Todas las noches de un día* o *Paloma negra* (Conejero, 2022).

En este marco de ficción de *La piedra oscura*, entran en juego referencias textuales con el afán por evocar una atmósfera poética acorde con la realización dramática, algunas de cuyas alusiones pertenecen al poemario *Sonetos del amor oscuro*, cuyas composiciones, se sabe hoy en día, fueron inspiradas por Rodríguez Rapún (Gibson, 2021, pág. 12). El alcance poético de las referencias seleccionadas cubren un amplio arco temporal en la producción poética de Lorca, que da comienzo en la etapa de su juventud con la redacción de *Libro de poemas* (1921) o *Primeras Composiciones* (1922) hasta el período de su viaje a Estados Unidos cuando escribe *Poeta en Nueva York* (1929) y, finalmente, *Sonetos del amor oscuro*⁸. Todo ello con la aspiración por rememorar la atmósfera sugestiva que habría surgido de la relación amorosa, lo que indica el ánimo del dramaturgo concienciado en afianzar y prolongar el universo sentimental del poeta en el texto moderno.

El drama da comienzo en el interior de una habitación de un hospital militar donde se encuentra Rafael, apresado y custodiado por Sebastián⁹. Por la documentación aportada por el autor, se sabe que fue víctima de la metralla del ataque aéreo perpetrado por la aviación del ejército de los nacionales que le causaron heridas de muerte, falleciendo en el Hospital Militar de Santander cercano a la localidad cántabra de Bárcena de Pie de Concha (18 de agosto de 1937), próxima al espacio en donde se ubica el hospital militar de la fábula (Gibson, 2021, pág. 11).

La primera escena cubre por completo el monólogo del joven carcelero, quien recuerda la muerte de su madre durante un bombardeo aéreo. La juventud del personaje en el momento de su reclutamiento forzado y sus inclinaciones artístico musicales justificarían su evolución favorable hacia Rapún durante las horas previas a la ejecución. El monólogo de Sebastián, precedido del título de la escena «Ciudad sin sueño» de *Poeta en Nueva York*, se inspira en parte del poema citado:

<p style="text-align: center;">Sebastián</p> <p>Que no duerma nadie. Salgamos de nuestras casas, de nuestros pueblos, y marchemos en formación. ¡Alerta, alerta, alerta! Hay que pelear la tierra arrebatada, la tierra nuestra de cada día; hay que limpiarla del barro de vuestras botas, de vuestros cánticos para que la hereden nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos. Que no duerma nadie, nadie, nadie. (pág. 28)</p>	<p style="text-align: center;">«Ciudad sin sueño»</p> <p>No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.</p> <p>No duerme nadie nadie.</p> <p>No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!» (págs. 484-485)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cuadro 2. Monólogo de Sebastián y *Poeta en Nueva York*

El discurso monologado muestra evidentes similitudes con la composición lírica, cuya estrecha relación con la pieza teatral anticipa su vocación de palimpsesto¹⁰. El texto dramático se intercala en una estructura anterior formada por versos generando una organización más compleja, lo que aporta una lectura de conjunto formada por la combinación de estos dos elementos. Dicho de otro modo, la composición del texto dramático, concebido para la representación escénica, se superpone a otro al que no oculta, sino que lo deja entrever y enriquece con el aporte de la tradición con un decisivo efecto multiplicador sustentado sobre el estrato del prestigio lorquiano.

El título de la escena II «Noche arriba los dos con luna llena» es un verso endecasílabo traído desde el soneto «Noche del amor insomne»¹¹ de *Sonetos del amor oscuro* (1936), que evoca un encuentro nocturno a la luz de la luna con la muerte poética al amanecer de uno de los amantes. El contenido y la temática de los versos se asemejan al discurrir del tiempo que apura la madrugada víspera de la ejecución cuando el condenado rememora al poeta¹².

Con la entrada de sonido de la *voz en off* de García Lorca, se concluye la escena¹³. Su mensaje ficticio transmite el deseo del poeta de recibir correspondencia de su amado, el efecto de realidad producido en la fábula salvaría la distancia temporal de un año entre ambas desapariciones. El reflejo ilusorio recreado en virtud del pacto teatral¹⁴ nos devuelve un acontecimiento anacrónico, puesto que Rodríguez Rapún murió un año después del fusilamiento del poeta¹⁵. Gracias a ello nos encontramos frente a una faceta vital del granadino como personaje dramático que

siente y padece los avatares del amor, lo que hubiera resultado sorprendente de haberse mantenido el criterio historicista.

La presencia de la luna como elemento simbólico, tan utilizado en el cosmos poético y dramático lorquiano (Arango, 2005), reaparece en el título de la siguiente escena *De la mano invisible*, cuyo sintagma nominal concuerda con la frase homóloga incluida en el guion cinematográfico de la película *Viaje a la luna* (1929)¹⁶. Este film fue la única exploración del poeta en el cine, escrito durante su estancia en Nueva York, un relato de estética surrealista cuyas primeras líneas comienzan de la siguiente manera: «Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubre la cama como hormigas diminutas. / Una mano invisible arranca los paños.» (13)¹⁷.

El término Coridón, que encabeza la escena IV, sugiere una variedad de contextos literarios que parten desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad de los escritos de temática homosexual del poeta francés André Gide, *Corydon*.¹⁸ Como sustantivo refiere al nombre propio de un personaje de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, a quien RRR, Tres Erres, como fue apodado por sus compañeros, encarnó durante las entusiastas representaciones ambulantes ofrecidas por la compañía. El término utilizado como adjetivo sustantivado añade una entrada de referencia homoerótica: «como dice [Eduardo] Ugarte, yo sea un *Coridón* en el buen sentido de la palabra» (Gibson, 2009, pág. 328).

El dramaturgo trae al presente de la trama secuencias del pasado documental transmitidas por Rapún, quien pone a Sebastián en antecedentes de su colaboración en el teatro itinerante. La relación entre García Lorca y Rodríguez Rapún se hace íntima a medida que colaboraron en el proyecto teatral universitario La Barraca, dirigido por Lorca durante el verano de 1933 hasta 1934, año en que el joven se hace secretario personal¹⁹. De su relación directa solo se conserva una carta de Rapún en contestación a una postal enviada por Lorca desde Canarias estando de viaje hacia Buenos Aires²⁰. En la carta, Rafael hace referencia al deber de «cumplir una misión», refiriéndose al extraordinario triunfo intelectual que el poeta había logrado en Latinoamérica. No solo fue el éxito económico una prueba del logro de su empresa, sino su reconocimiento masivo tanto en círculos intelectuales como en ambientes multitudinarios de su fecunda obra, entre las que sobresalió por su excelente acogida *Bodas de sangre*, con más de cien representaciones

entre Buenos Aires y Montevideo o la edición argentina del *Romancero gitano*, todo ello sumado al ingente repertorio de conferencias, recitales y otras actividades (Gibson, 2009, pág. 331). Esta labor monumental le hizo merecedor de ser insigne representante de la dramaturgia española al servicio de la cultura popular. García Lorca había cruzado la frontera nacional para ejercer de emisario de una forma singular de entender el teatro extendiendo el patrimonio intelectual de nuestro país para trascender al ámbito internacional y universal de excelencia poética. Ante el panorama teatral de su época, el poeta consideraba el acto teatral como el arte de la traslación de conocimiento que repercute en la transmisión de valores humanos de generación en generación por encima del valor del efecto estético. No en vano, Conejero aprovecha la ocasión para insertar de nuevo su voz dirigida a los integrantes del gremio teatral, actores, directores y dramaturgos, cuyo mensaje defendía la convicción de que: «El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso»²¹, que evidencia con ejemplos extraídos de la realidad conductas universales del corazón y del sentimiento.

En esta tesitura de apertura de horizontes en cuanto a la aceptación de formas diferentes de sentir partiendo de la tradición, la escena subsiguiente se inicia con versos del soneto «Adán», incluido en *Primeras canciones* (1922), un Adán que mira a la «neutra luna de piedra sin semilla» y al que califica con el epíteto «oscuro», el mismo calificativo empleado para acompañar el enunciado del soneto, como alternativa sublimada al Adán primordial universalmente venerado. Gracias al efecto de realidad que logra el teatro, el Adán oscuro evocado por el poeta granadino allá en sus primeras composiciones parece encontrar finalmente en el personaje de Rodríguez Rapún su realización escénica, ello en virtud de la voluntad del dramaturgo por recuperar la memoria de lo que fue y la fascinación de lo que pudo haber sido.

Sebastián comunica al encarcelado que su ejecución será al amanecer, el impacto de la noticia genera en él la necesidad urgente de salvar los textos del poeta. Con este objeto, en la escena V, apremia a Sebastián para que contacte con Modesto Higuera, que fue, como se sabe, otro «barraco» colaborador y amigo personal de García Lorca. Rafael sería el eslabón de una cadena de transmisión de textos lorquianos a través del enlace con Higuera, lo que daría valor a su encuentro con su carcelero las horas previas a su muerte: «Hay poemas y tres obras de teatro.

Eso no puede perderse. No para siempre. Los que vengan sabrán entenderlas» (Conejero, 2021, pág. 72). El tono expositivo de la conferencia irrumpe en el transcurso del drama para finalizar la escena, cediendo la voz al poeta con un extracto de la citada conferencia, en la que se subraya la tarea social, didáctica y educativa del teatro a largo plazo frente a los intereses comerciales cortoplacistas.

El primer terceto del poema «Llagas de amor» introductorio mantiene el discursar del drama en la relación erótica²², trae al presente el viaje que efectuara García Lorca hasta Argentina, convencido de que la distancia desestabilizaría finalmente su relación, de ahí la cita de los versos: «Veo la palabra amor / desmoronada», de «La sombra de mi alma» en *Libro de Poemas*. Rapún vuelve de nuevo al pasado para contar a Sebastián cómo se entabló la relación con el poeta y sus abiertas inclinaciones promiscuas con ambos sexos²³. El sentimiento de culpabilidad altera el tono confesional mantenido hasta el momento elevando su discurso con alusiones implícitas a la tradición evangélica, con lo que pretende justificar su traición forzada a causa de los prejuicios sociales.

Intertextualidad ²⁴ implícita	Texto dramático	Correspondencias
Escena VI	Rapún desoye tres veces las llamadas de Lorca: «La gente empezaba a hablar... no quería convertirme en una sombra al lado de Federico».	Evangélio de Lucas (22, 54-62). Pedro niega conocer a Jesucristo tres veces antes del amanecer.
Escena VI	«Dime si no por qué no suplica por mi perdón, por qué no se pone delante de las balas como dicen que aquel se puso delante de las piedras».	Evangélio de Juan (8, 1-11). Jesucristo se interpuso para detener la lapidación de una mujer condenada por adulterio.
Escena III	María, hermana en la ficción de Rapún, lava los pies a su hermano antes de ir al frente.	Evangélio de Lucas (7, 38-42) y Juan (12,1-8). María Magdalena lava los pies de Jesucristo.

Cuadro 3. Referencias implícitas a los Evangelios

García Lorca, en la ficción, llama a casa de Rodríguez Rapún hasta en tres ocasiones, pero, al igual que ocurriera en la escena evangélica, este desoye su ruego por miedo a las habladurías. Anteriormente, y en la misma escena, rechazaba la presencia del sacerdote por no interceder ante la injusticia manifiesta de una ejecución por motivo ideológico. Además de ello se observa la relación plausible con una célebre escena en la que María Magdalena lava los pies de Jesucristo, cuando María, la hermana en la ficción de Rodríguez Rapún, lava, a su vez, los pies a su hermano antes de marchar al frente²⁵. Los diálogos mantenidos a lo largo de la situación escénica acrecientan la tensión dramática en momentos particularmente emotivos con el intercambio verbal en forma de esticomitia²⁶, en los que la vivacidad del lance dialógico marcado por estructura discursiva, explota el elemento inconsciente e incontrolado hasta el límite de la confesión tan repentina como deseada por Rapún: «Yo quiero que tú sepas mi pecado» (Conejero, 2021, p. 80). Se añade a ello la singularidad del carácter de Sebastián en acción de rezar acariciando una cruz cristiana, de acuerdo con la acotación inicial. El vocabulario referido al ámbito eclesiástico aumenta el ambiente confesional de amor, culpa, arrepentimiento y redención: Biblia, pecado, perdón, salvación, condenación, estar en paz, confesor, arrepentido, alma, bendecir las balas o dar gracias a Dios.

En esta tesitura se inserta en el discurso del preso el soneto «El amor duerme en el pecho del poeta» de forma íntegra, que hace de carta escrita nunca enviada²⁷. El poema se adapta a un nuevo contexto, se acomoda en función de la circunstancia espacio temporal en contraste con la indeterminación que gozara en origen. Da el pie a la siguiente escena en la que de nuevo se oye la voz del poeta, que ocupa en su totalidad la escena VII, en cuyo discurso inventado concede el tan ansiado perdón a su amante. El título de la escena coincide con el del soneto oscuro «El poeta pide a su amor que le escriba»²⁸. A su vez, el último cuarteto del soneto evoca un paralelismo con la tradición de la literatura mística de San Juan de la Cruz en la «Noche oscura del alma», cuya fecha de composición ha sido asignada al año 1578, lo que significaría que lo habría escrito mientras se encontraba en prisión o poco después de haber salido de ella²⁹.

El drama termina con la despedida de Rodríguez Rapún de Sebastián antes de su fusilamiento, que no presenciamos, tras los muros del centro sanitario. Se refuerza aún más la tragedia con la inclusión del

verso «con árboles de lágrimas, con cintas y planetas» en la acotación final perteneciente al poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. El espacio elegido coincidiría con algún lugar cercano al cementerio de Ciriego, en donde fuera enterrado el joven teniente, cercano al Hospital Militar de Santander, próximo al mar de la ciudad cántabra. El verso «Y el mar deja de moverse» del poema «Asesinato», de *Poeta en Nueva York* enlaza de nuevo la ficción poética al hecho para concluir la pieza con su ejecución.

3. CONCLUSIONES

Por último, *La piedra oscura* versionada por Alberto Conejero es el fruto de una labor rigurosa comprometida con el texto que iniciara Federico García Lorca. El ejercicio intertextual enlaza el pasado con el presente, la tradición y la modernidad como cauce de regeneración ética para la presente y futuras generaciones en las que recae la responsabilidad de mejorar el conjunto social. De ahí la importancia del joven Sebastián como receptor del legado cultural en términos humanísticos. Como sustenta Juan Mayorga: «El poeta no ha de ser fiel al documento sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro» (2016, pág. 155). La posición vehemente en defensa de la transferencia cultural articulada en el texto, por encima del artificio retórico, apuesta por la protección del reconocimiento de los derechos individuales. La experiencia sentimental íntima convocada en el texto, pero acontecida en el proscenio, trasciende a la esfera pública y universal de las relaciones humanas.

La importancia del drama radica en la cesión de valores cívicos a través de la cultura de modo intergeneracional como piedra angular de una sociedad contraria a planteamientos totalitarios. Su relevancia se halla en la consideración urgente de la sucesión del legado humanístico, entendido como una actitud vital e integradora, pero además, y dentro de un orden ético y moral, su mensaje contribuye a la aceptación de otros modos de vida favorecedores de la cohesión social, reforzado sin lugar a dudas con el eco poético del pasado engastado en la pieza. La muerte poética de Rafael se refuerza por el latido humano, trasciende en virtud del simbolismo traído a colación de las referencias bíblicas, que elevan la transmisión de la palabra escrita como signo de entendimiento, como

defiende el protagonista: «nadie puede desaparecer del todo» (Conejero, 2021, pág. 95).

No es únicamente en la temática y el rigor documental donde reside la calidad de la pieza, sino en el respeto otorgado por el dramaturgo tanto a la obra poética como a la participación de García Lorca como sujeto dramático ausente pero presente, así como a la adhesión a unos principios esenciales: la actitud ante el objeto artístico y al modo exigente de comunicarlo, en tanto que implica a oyentes, espectadores y lectores al unísono. En esta aparente disgregación de cauces discursivos y al modo de engranarlos se revela la unicidad junto con la singularidad de la pieza que se conjuga en el teatro, en palabras de Conejero, como una perfecta «caja de resonancia poética» (2022, pág. 85), lo que marca una clara apuesta estética del dramaturgo por la poesía, como escucha del alma en el teatro, como escucha del mundo, y viceversa.

4. OBRAS CITADAS

- ARANGO, MANUEL ANTONIO (2005). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
- AZCOAGA, ENRIQUE (1975). ««La barraca» de Federico García Lorca». *Tiempo de historia*, (1 de abril 1975), 56-69. <https://gredos.usal.es/handle/10366/25093>.
- CABALLERO, E. (2014). *La piedra oscura: Entrevista con el autor. Cuadernos Pedagógicos CDN (74)* 7-11.
- CONEJERO, ALBERTO (2022). «Por un teatro poético». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 79-86). Madrid: Editorial Verbum.
- (2021). *La piedra oscura*. Madrid: Ediciones Antígona.
- (2019). *Versiones*, Madrid: Ediciones Antígona.
- (2018). *La geometría del trigo*. Madrid: Dos Bigotes.
- (2017). «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: Autoficción, impersonaje, retrospectión analéptica e hiperleptis». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *El teatro como documento histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (págs. 174-180). Madrid: Editorial Verbum.

- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO. (1988). «Federico García Lorca: De los «poemas neoyorquinos» a los «Sonetos oscuros»». *Revista Hispánica Moderna* (41-2), 105-114.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2020). *Poesía completa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1997). *Epistolario*. Madrid: Cátedra.
- (2014). *Charla sobre el teatro*, Granada, Patronato cultural Federico García Lorca.
- (2004). *Viaje a la luna*. Granada: La Gráfica, S.C.
- GARCÍA MARTÍNEZ, ANABEL (2016). *El telón de la memoria*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- GENETTE GERARD (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIBSON, IAN (2021). «Rafael Rodríguez Rapún y La piedra oscura». En *La piedra oscura* de Alberto Conejero. Madrid: Antígona.
- (2009). *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (1987). *Federico García Lorca. II. De Nueva York a fuente grande: 1929-1956*. Barcelona: Grijalbo.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, JOSÉ LUIS (2022). «La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero. *Todas las noches de un día y la Geometría del trigo*». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 489-496). Madrid: Editorial Verbum.
- HUERTA CALVO, J. y DOMÉNECH, F. (2013). *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*. Madrid: Ediciones del Orto.
- KATONA, ESZTER (2022). «Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy. (Alberto Conejero: *La piedra oscura*; Antonio Miguel Morales Montoro: *La milonga del destierro y los días azules*)». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 409-430). Madrid: Editorial Verbum.
- MATAS CABALLERO, JUAN (1999-2000). «Federico García Lorca frente a la tradición literaria. Voz y eco de San Juan de la Cruz en los «Sonetos del amor oscuro»». *Contextos*, 361-386).

- MAYORGA RUANO, JUAN MAYORGA (2016). «Razón del teatro». En *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- MURO MUNILLA, MIGUEL ÁNGEL (2018). «La angustia del condenado a muerte en «La piedra oscura» de Alberto Conejero». *Theatralia: revista de poética del teatro* (20), 187-199.
- PACO, M. DE. (1998). «García Lorca, personaje dramático». *Monteaquido* (3), 117-128.
- PERAL, EMILIO (2022). «Federico García Lorca: las mil caras (contemporáneas) de un personaje». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, (págs. 345-355). Madrid: Editorial Verbum.
- PAVIS, PATRICE (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PRELEC, ALMA (2022). «El secreto de todo no existe: (ir)realidades documentadas en La piedra oscura de Alberto Conejero». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *El teatro como documento histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (págs. 333-343). Madrid: Editorial Verbum.
- QUINTANA, ÁNGEL (2022). *Viaje a la luna*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2020). *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Salobreña (Granada): Alhulia, Academia de Buenas Letras de Granada.
- SÁENZ DE LA CALZADA, L. (1976). «La Barraca» *Teatro Universitario*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

4. NOTAS

- ¹ Las citas del texto pertenecen a la edición de *La piedra oscura* (2021) a cargo de Ediciones Antígona.
- ² Es el título de la conferencia pronunciada el 18 de febrero del pasado año 2021 en la Fundación Juan March, en la que, entre otros aspectos de su producción dramática, el autor estimula el interés por el teatro por ser una oportunidad para el encuentro y proporcionar el espacio idóneo para mostrar otros modos legítimos de vivir.
- ³ Existen artículos previos que tratan de diferentes aspectos en torno a esta pieza de Alberto Conejero, como el de González (2022), Katona (2022), Prelec (2017), Herrera (2017), Muro (2018). Por otro lado, el volumen *El telón de la memoria* (2016) ofrece una perspectiva general de la dramaturgia nacional desde los años setenta hasta la actualidad.
- ⁴ El texto se encuentra en la misma edición compartida con la pieza *Comedia sin título* (2018) de García Lorca a cargo de Emilio Peral.
- ⁵ *La piedra oscura*, estrenada en 2014, forma parte de la trilogía constituida por *La geometría del trigo*, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019, escrita y dirigida por el propio Conejero, puesta en escena en el Teatro Valle Inclán, y *Paloma negra (Tragicomedia del desierto)*, estrenada en los Teatros del Canal en 2021. La fascinación de Conejero por el pasado y su recuerdo no se queda en el tiempo pretérito de temática nacional, sino que alcanza a la mitología griega, a cuyos mitos presta atención en las adaptaciones de la *Odisea*, *Troyanas* o *Electra*, publicadas en *Versiones* (2019).
- ⁶ Las puestas en escena de la obra forma contribuyen al amplio interés existente por el teatro de García Lorca en el presente siglo XXI, cuya relación de representaciones ha recogido el exhaustivo estudio de Romera (2020, págs. 67-72; 143:148).
- ⁷ Remito a la reciente edición del guion cinematográfico realizada por Quintana (2020).

- ⁸ De acuerdo con las afirmaciones de Gibson, no se conoce documento alguno donde Lorca refiera a sus sonetos con el título genérico de *Sonetos del amor oscuro*, cuya fuente para tal denominación fue al parecer Vicente Aleixandre. Según Aleixandre, buen amigo del poeta granadino, en ningún momento Lorca había afirmado que los sonetos fueran de temática homosexual por tratarse del amor «de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida» (1987, págs. 393-394). No obstante, Aleixandre no dudaba de que Lorca, en el momento de inspiración de los sonetos, pensara en una persona masculina, añadiendo que había de tenerse en cuenta la homosexualidad para tratar de comprender en su más hondo sentido la obra del poeta.
- ⁹ Según advierte el propio dramaturgo, el hecho de situar a Sebastián dirigiéndose ante el público solo y sentado en una silla, de acuerdo con la acotación, se trata de un mecanismo de la escritura escénica contemporánea que denomina hiperleipsis, es decir: «la disolución o vulneración del marco de la representación» (Conejero, 2017, págs. 179-180). El joven mira al auditorio como un ejercicio de supresión de la cuarta pared. Anuncia el abandono de cualquier intento de mimesis anulando el tiempo, lo que permite aproximarnos a la idea extrema, citando la idea de Juan Mayorga de que todos los hombres somos contemporáneos. La visión historicista cede en favor de una perspectiva histórica de la memoria que se actualiza de forma permanente, pervive en el ahora y en el futuro de cada presente actoral.
- ²⁴ Las citas de los versos de las obras de García Lorca pertenecen a la edición de *Poesía completa* (2020) de Galaxia Gutenberg.
- ¹⁰ Gennette, pág. 495 y ss.
- ¹¹ Se insertan en el artículo los sonetos aludidos extraídos de *Poesía completa* (2020): «Noche arriba los dos con luna llena, / yo me puse a llorar y tú reías. / Tu desdén era un dios, las quejas mías / momentos y palomas en cadena. / Noche abajo los dos. Cristal de pena, / llorabas tú por hondas lejanías. / Mi dolor era un grupo de agonías / sobre tu débil corazón de arena. / La aurora nos unió sobre la cama, / las bocas puestas sobre el chorro helado / de una sangre sin fin que se derrama. / Y el sol entró por el balcón cerrado / y el coral de la vida abrió su rama / sobre mi corazón amortajado.» (págs. 585-586).

- ¹² Del joven Rafael se conoce la información aportada por Gibson (2009, págs. 326-332), recopilada en su *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*, en la que se informa de que había sido estudiante de ingeniería de minas y uno de los colaboradores del grupo de teatro universitario de García Lorca La Barraca con la dirección artística de Eduardo Ugarte y Pagés. En los primeros meses del año 1933 se unió al grupo como actor y como secretario, cuya actividad consistía en viajar por pueblos de España para dar a conocer los textos de dramaturgos de nuestro Siglo de Oro. Otro de los miembros del teatro itinerante fue Modesto Higuera, gran amigo de Tres Erres, a quien acude en la ficción para tratar de conservar los documentos del poeta a través de Sebastián.
- ¹³ De acuerdo con la información aportado por Conejero (citado en Cabañero, 2014, pág. 9), no se ha conservado grabación alguna de la voz personal del poeta, de manera que se trata de un efecto de sonido que reproduce el contenido de la conferencia, integrado en el drama por la capacidad que tiene el teatro de hacer presente el olvido manteniendo vivo el legado de su obra.
- ¹⁴ Fue Borges, citado por Mayorga (2016, pág. 87), quien dio nombre al citado pacto recíproco, de acuerdo con el doble fingimiento del actor y del espectador, en el que este se hace cómplice de las «mentiras» de aquel.
- ¹⁵ El contenido recupera el tono epistolar de las numerosas misivas enviadas por Lorca a sus familiares y amigos, recopiladas en el *Epistolario* editado por Andersen y Maurer (1997), quienes dan noticia de la incorporación de Rapún al proyecto teatral La Barraca (citado en Prelec, 2017, pág. 335).
- ¹⁶ El guion cinematográfico fue dirigido y adaptado por Frederic Amat con el apoyo de la Fundación Federico García Lorca. Según comenta el editor del texto, se trata de un precedente en la búsqueda de nuevos estímulos creativos de materializar una nueva poética basada en el simbolismo y en la construcción de imágenes visuales. Del viaje a Nueva York en 1929 surgen *Poeta en Nueva York*, *El público* y este *Viaje a la luna*, que tienen en común muchos de los temas y motivos. Fue escrito durante un encuentro con el cineasta mexicano Emilio Amero, año en que fue estrenado en París en el mes de junio *Un chien andalou* de Luis Buñuel. El rodaje por parte de Amero nunca se concluyó tras la muerte de García Lorca (Quintero, 2020, págs. 5-31).
- ¹⁷ El guion revela una fallida relación heterosexual con una franca repulsión al sexo femenino. La mano mutilada simbolizaría la ruptura con un principio de autoridad de una infancia represiva (Quintero, 2020, pág. 31).

- ¹⁸ Coridón pertenece a una larga tradición originada en los diálogos de amor pastoriles de las *Bucólicas* de Virgilio, que alcanza la serie de diálogos de temática homosexual escritos entre 1911 y 1920 por el poeta francés André Gide, quien otorga al título de su obra el nombre del pastor virgiliano, *Corydon*, cuyo primer diálogo gira en torno a la figura de Adán de la obra homónima de Miguel Ángel (Gibson, 2009, pág. 328).
- ¹⁹ El artículo periodístico publicado por Azcoaga en abril de 1975 recoge el manifiesto fundacional de la compañía, así como sus primeras puestas en escenas, los componentes de la misma con sus cargos, en donde consta Rapún como secretario administrador y una entrevista con Lorca con los propósitos de su iniciativa. Otros estudios dedicados al proyecto universitario son Huerta y Doménech (2013); Sáenz (1976).
- ²⁰ Las misivas fueron muy numerosas, la única conservada se custodia en el archivo de la Fundación Federico García Lorca, publicada en el trabajo de Gibson (2009, pág. 330).
- ²¹ La citada conferencia, *Charla sobre el teatro* (2014) posee una edición en formato facsímil.
- ²² «Esta luz, este fuego que devora, / este paisaje gris que me rodea, / este dolor por una sola idea, / esta angustia de cielo, mundo y hora, / este llanto de sangre que decora / lira sin pulso ya, lúbrica tea, / este peso del mar que me golpea, / este alacrán que por mi pecho mora, / son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho hundido. / Y aunque busco la cumbre de prudencia / me da tu corazón valle tendido / con cicuta y pasión de amarga ciencia.» (2020, pág. 580).
- ²³ Gibson, 2009, pág. 328.
- ²⁵ La alusión a los textos sagrados es un aspecto en lo que aún no se ha profundizado, a tenor de la bibliografía manejada. No son casuales, si tenemos en cuenta su empleo en *Cliff (Acantilado)* (2009), además del interés que demuestra el autor como doctor en Ciencias de las Religiones por la Universidad Complutense.
- ²⁶ Pavis, 1998, pág. 431.

- ²⁷ «Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí y estás dormido. / Yo te oculto llorando, perseguido / por una voz de penetrante acero. / Norma que agita igual carne y lucero / traspasa ya mi pecho dolorido / y las turbias palabras han mordido / las alas de tu espíritu severo. / Grupo de gente salta en los jardines / esperando tu cuerpo y mi agonía / en caballos de luz y verdes crines. / Pero sigue durmiendo, vida mía. / ¡Oye mi sangre rota en los violines! / ¡Mira que nos acechan todavía!» (2020, pág. 585). La identificación de los dos amantes en uno procede de la filosofía neoplatónica de Ficino, León Hebreo o Castiglione, referida por San Juan de la Cruz en su poema «Noche oscura del alma» (Matas, 1999, pág. 373).
- ²⁸ «Amor de mis entrañas, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita / y pienso, con la flor que se marchita, / que si vivo sin mí quiero perderte. / El aire es inmortal. La piedra inerte / ni conoce la sombra ni la evita. / Corazón interior no necesita / la miel helada que la luna vierte. / Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas, / tigre y paloma, sobre tu cintura / en duelo de mordiscos y azucenas. / Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura.» (2020, pág. 581).
- ²⁹ El estudio de Matas (1999) profundiza en los ecos de la obra de San Juan de la Cruz en *Sonetos del amor oscuro*.

