

# La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano

## Dark Passion. Non-Normative Sexuality in Lorca's Plays

---

BRYAN MILLANES RIVAS

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola. Edifici B. Carrer de la Fortuna. 08193 Bellaterra, Barcelona (España).

[millanesrivas@gmail.com](mailto:millanesrivas@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5380-3953>

Recibido: 8-2-2018. Aceptado: 14-5-2018.

Cómo citar: Millanes Rivas, Bryan, “La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): páginas., *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 323-351.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.323-351>

**Resumen:** En las últimas décadas han proliferado los trabajos académicos que abordan el estudio de la sexualidad en la obra de Federico García Lorca. Sin embargo, escasean las lecturas que asocian a Lorca a la búsqueda de nuevos roles del género y la sexualidad que eluden la normativa sexual. Para ello, tomo el concepto de lo oscuro a lo largo de toda la obra dramática comprendida entre 1919 y 1936. Para guiar la investigación desde la relectura crítica, me apoyaré en los Estudios de género, así como pensamientos históricos sobre la homosexualidad en la etapa pre-gay.

**Palabras clave:** Federico García Lorca; estudios de género; teatro; literatura; sexualidad.

**Abstract:** Academic works about sexuality studies in Federico García Lorca's work has sprouted in the last few decades. However, there is a lack of researches which, from a non-normative sexuality, connects Lorca with the search for new gender roles and sexuality. Hence, the concept of the darkness, omnipresent element throughout the 1919-1936 drama, will be taken as a subject of research. Both Gender Studies and historical thoughts on homosexuality in pre-gay stage will serve as a guide for this critical rereading.

**Keywords:** Federico García Lorca; gender studies; theatre; literature; sexuality.

---

### INTRODUCCIÓN

Cuando en 1979, Camarón de la Isla decide grabar junto con el productor Ricardo Pachón un álbum que musicalizaba letras extraídas de la obra de Federico García Lorca, *La leyenda del tiempo*, el cantaor reconocía no entender a qué hacían alusión las palabras del poeta granadino (Romero, 2016). Lejos de ser una mera anécdota, este suceso

procedente del ámbito musical resulta ser buena metáfora de las sombras que ha proyectado la lectura escindida que se ha hecho en los Estudios Teatrales de la obra que García Lorca dejó a sus espaldas antes de ser fusilado.

Nacido en 1898, Federico García Lorca comenzó su trayectoria profesional en 1919 con la publicación de *Impresiones y paisajes*. Apasionado del arte y con interés particular en la música y la literatura, desde el principio la poesía y la dramaturgia teatral se irán alternando en su obra a lo largo de los años y cohesionando a su vez en los textos teatrales. Conoció el éxito en poesía una vez publicado el *Romancero gitano* en 1928, aquel que terminó por mitificarlo como la figura tópica aún vigente del andalucismo y el gitaneo, y tuvo que esperar poco más a que su teatro comenzara a ser bien recibido en las tablas tras los primeros fracasos de *El maleficio de la mariposa* en 1920 y *Mariana Pineda* en 1927. El 18 de agosto de 1936, recién tomada la ciudad de Granada por las milicias derechistas sublevadas contra el gobierno de la República, García Lorca fue retenido y fusilado de madrugada, dejando sin acabar varios textos, entre ellos los *Sonetos del amor oscuro* y *La piedra oscura*, poemario y texto dramático respectivamente.

Es destacable que en esos años antes de su asesinato, Lorca trabajara sobre el término *oscuro*, concepto que aparece con constancia a lo largo de toda su trayectoria, desde aquellos primeros escritos en los que se vislumbra ya cuáles son los intereses que le mueven a expresarse. El concepto de lo oscuro ha estado presente en García Lorca como la alegoría de aquel “amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida (...) el amor como un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino del amor sin destino y sin futuro” (Gibson, 2009, p. 24).

La procedencia de este término se puede hallar, muy probablemente, en la fascinación que sentía por Oscar Wilde, escritor inglés de finales del siglo XIX, referente del homoerotismo y autor de *De profundis*, epístola que en 1897 escribe a su amante Lord Alfred Douglas desde la prisión donde se encuentra condenado por sodomía, en la que introduce la idea del “amor que no dice su nombre”, que García Lorca subrayará en su ejemplar del texto (García Montero, 2016, p. 89), fácilmente vinculable al “amor de difícil pasión...”, ambos eufemismos de un amor fuera de los límites de la normativa, la convención y la aceptación, pero que como Vicente Aleixandre, amigo íntimo de García Lorca que definió el amor oscuro lorquiano a Ian Gibson, puntualizó “no quería decir específicamente que

era el amor homosexual. Eso de *oscuro* puede aplicarse a cualquier clase de *amor amor*" (en Gibson, 2009, p. 24, énfasis en el original). Parece, sin embargo, vinculable esta definición con la búsqueda de una forma de pasión ejercida fuera de los límites de la norma, lo que conecta con lo que se ha podido conocer con la vida sentimental y sexual de García Lorca.

En este caso, la búsqueda de la oscuridad lorquiana se realiza aunando tres aristas que confluyen entre sí: las teorías de género, la vida del autor en cuestión y su producción dramática. Pretendo, por tanto, ahondar con este estudio en un concepto presente desde el principio en García Lorca, ya en la tragedia de juventud *Cristo* hasta los últimos bocetos inacabados e ideas tan explícitas como *La piedra oscura* o *La destrucción de Sodoma*. Y esto es, el planteamiento de una nueva forma de sexualidad que emancipe a sus personajes de un modelo social opresor cuyo tratamiento del sexo es rígido y limitado, a través de los que el propio Lorca se plasma a sí mismo. Conocer el modo en que García Lorca define la alternativa sexual es la clave que puede descifrar con honestidad su obra y, en especial, su teatro de las pasiones.

## 1. ENFOQUE METODOLÓGICO

Para configurar un enfoque a este estudio, el trabajo se asienta en los Estudios de género, que tratan de analizar la realidad a través de una perspectiva que

se estructura a partir de la ética y conduce a una filosofía *posthumanista*, por su crítica de la concepción androcéntrica de humanidad que dejó fuera a la mitad del género humano: a las mujeres. (...) La perspectiva de género tiene como uno de sus fines contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres (Lagarde, 1996, p. 13).

Los Estudios de género surgen en la segunda ola del feminismo a finales de la década de 1960 para hacer repensar las ciencias sociales tomando en cuenta la existencia de la mujer, pero a partir de la década de 1980 se manifiestan estudios sobre la masculinidad que proliferarán durante los años venideros (Pilcher y Whelehan, 2004, p. IX-XI). Dentro de las teorías en torno al género aparecen también las Teorías del cuerpo, que reivindican la necesidad de entender el cuerpo dentro de nuestra existencia y lo presenta como un instrumento de autodeterminación. Son,

por tanto, un campo de investigación amplio y heterogéneo que trata de repensar la consolidación de los roles de género y sexualidad a través de cuestiones éticas, teóricas y políticas.

Los Estudios de género toman la revisión de la teoría de Judit Butler sobre la asignación del género (Pilcher y Whelehan, 2004, p. XII). Judit Butler (2002) configura el término “performatividad” desde los estudios *queer* para definir lo que es el individuo: una imitación de la realidad, una construcción corporal bajo los cánones reiterativos de la heterosexualidad que ha sido asumida como natural, vinculable a cómo los personajes lorquianos están constreñidos bajo los cánones de su rol en la sociedad.

Por otro lado, y en relación a la figura de García Lorca, pongo atención en cómo se consolida la figura del autor bajo los Estudios autorales. Para Foucault (1987, p. 37) al autor lo construimos los espectadores a través de la libre composición, descomposición, recomposición y manipulación de la ficción que el autor ha generado, por lo que su figura como autor es una proyección que forzamos de sus textos y del que el sistema se ayuda para el control de la circulación de sus textos; esto remite a la necesidad de la sociedad de categorizar, de generar una nueva definición — extrapolable al terreno sexual, donde el interés psicológico-médico desprenderá toda una clase de clasificaciones —, que en este caso será la de aquellos textos que se aúnan con el denominador común del sujeto que está tras ellos. Así hemos configurado la idea del teatro lorquiano, un teatro que tiene en común “una tensión continua entre el libre albedrío y el determinismo, entre la libertad de volición y el destino, restrictivo de la existencia, entre el ideal y la limitación...” (García Lorenzo, 1975, p. 72). En este estudio me alimento de la categorización de lo lorquiano pero con la pretensión hacer un trabajo de orden inverso: no partir de los textos para conocer al autor, sino leer esos textos recuperando los datos que podemos conocer del autor mediante una serie de fuentes secundarias, siendo éstas sus biografías, testimonios de amigos que han sido recogidos por otros autores y, en último lugar, procesos de investigación sobre su obra o sobre sexualidad. Como contraposición a Foucault, me interesa la consideración de Manuel Asensi (1996):

la escritura siempre se ve acompañada por ciertas formas metonímicas o fantasmagóricas del autor. Y esas formas son las que convierten en inevitable la presencia del autor, las que perfilan y son, a la vez, consecuencias de la posibilidad de la venida del autor (p. 17).

La tercera arista es la obra dramática al completo de Federico García Lorca. Para elaborar la investigación, he estudiado todos los textos dramáticos recogidos en el volumen *Teatro completo* (García Lorca, 2016) que recogen sus escritos entre los años 1919 y 1936, es decir, *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Mariana Pineda, Quimera, La zapatera prodigiosa, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, El público, Así que pasen cinco años, Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores y La casa de Bernarda Alba*, así como los textos inacabados *Lola, la comedianta, Comedia sin título, La bola negra y La destrucción de Sodoma*, añadiendo su primer texto estrenado *El maleficio de la mariposa* (García Lorca, 1919) y su incipiente obra *Cristo. Tragedia religiosa*, recogida en la edición de *Teatro inédito de juventud* (García Lorca, 1998).

Basándonos en el planteamiento de Paul Julian Smith (1989, pp. 109-10), se puede estudiar una obra o conjunto de obras a través de tres modos de criticismo: el primero de ellos es el *allegoric* [alegórico], que observa el texto como la superficie de un significado más profundo tomando las influencias del escritor y proponiendo una o varias interpretaciones que pueden limitar las interpretaciones del lector; el segundo modo sería el *euhemerist* [euhemerista], que trata el texto como información y busca evidencias en las circunstancias históricas y confesiones personales; por último, el *elegiac* [elegíaco] trata el texto como un monumento inacabado a una vida finalizada antes de tiempo, leyendo la futura muerte anticipada y conmemorada al mismo tiempo. Aunque a través del método euhemerista podemos comprender el origen de algunas de sus obras y establecer paralelismos con su biografía —de ahí radica el uso de las fuentes secundarias—, es el entendimiento del texto lorquiano como alegoría de una verdad más profunda la vía para poder demostrar la hipótesis del estudio: bajo diferentes capas de significado, el teatro lorquiano busca en la oscuridad la plasmación de nuevas formas de sexualidad.

## 2. MARCO HISTÓRICO DE LA SEXUALIDAD A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Si la obra del autor se opone a un sistema donde el género y la sexualidad son reprimidos, es necesario conocer previamente cómo se han configurado y se entienden estos modelos sexuales y de género en su tiempo, hallar cómo este pensamiento moja los textos del autor y de qué manera este se rebela a ello.

En el siglo XIX se había producido una alteración del tratamiento que se realiza de la homoerótica. Durante siglos se había acuñado el calificativo *sodomita*, cargado de connotaciones moralistas por constituir a un individuo contra natura, aquel que no puede ser productivo para la evolución, ya que con el sexo no busca el fin de la reproducción sino del placer (Guasch, 1995, p. 21). Explica Michael Foucault (1977, p. 17) que el tratamiento del discurso que se ha hecho tradicionalmente del sexo trata de “expulsar de la realidad las formas de sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción”, es decir, a aquellas actividades infecundas donde el semen — estas cuestiones sobre la sexualidad se centran en la figura del varón — no es invertido en la procreación. Pero Foucault también incide en la importancia de la religión sobre la construcción de las relaciones sociales: la sodomía ya no es sólo una abominación particular, sino que “infringía (...) decretos tan sagrados como los del matrimonio y que habían sido establecidos para regir el orden de las cosas y el plano de los seres” (p. 18). En García Lorca existe un conflicto cuando su sexualidad se ve reprimida por su fe religiosa, como se exemplifica tomando de *La casa de Bernarda Alba* la alerta de la Poncia a Adela: “y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas (...) olvídalos, lo que quieras, no vayas contra la ley de Dios” (II. 574).

Las cuestiones morales, aun siempre presentes, irán dando paso al interés por identificar el origen del sexo, más que por su calificación, con la llegada de las nuevas corrientes psicológicas. El sodomita se duerme para nacer homosexual. Trae consigo esta nueva psiquiatría que el homosexual tome conciencia de sí mismo y el nacimiento, por consiguiente, de nuevos movimientos sociales, aún muy debilitados y trabajados desde el individualismo, pero que sí impregnán las obras de algunos autores de finales de siglos de la corriente artística y filosófica del Decadentismo.<sup>1</sup>

En los años posteriores al asesinato de García Lorca, especialmente a partir de la década de 1960, se inician en Occidente las manifestaciones

<sup>1</sup> Uno de los representantes más conocidos del Decadentismo es el ya citado Oscar Wilde (1854-1900), escritor y dramaturgo nacido en Irlanda que desarrolló su carrera entre Inglaterra y Francia, autor de novelas como *El retrato de Dorian Gray* o *La importancia de llamarse Ernesto* y el polémico texto teatral *Salomé*. Mantuvo una relación secreta con Lord Alfred Douglas, hijo del Marqués de Queensberry, quien le acusó de “alardear[r] de sodomita”. Wilde decidió denunciarlo por injurias, pero el juicio falló a favor del Marqués, lo que supuso el encarcelamiento del escritor y el embargo de todos sus bienes por haber mostrado socialmente su orientación sexual (León, 2014).

sociales que reivindican la libertad sexual; son estas manifestaciones las que definen el concepto del ‘gay’, término que nace con un uso coloquial entre los angloparlantes para definir al homosexual, y el inicio de los movimientos LGTBI. Lo anterior a esto es a lo que Óscar Guasch (1995, p. 47) define la etapa pre-gay. Lo pre-gay se caracteriza por definir al sujeto homosexual como la oposición a una sexualidad normativa, o lo que es lo mismo, a la heterosexualidad y su vinculación con el género femenino. Defiende Guy Hocquenghem (1993, p. 50) que el sistema capitalista crea homosexuales al igual que crea al proletariado, es decir, que define categorías representativas psicológicas usando variables abstractas, en este caso, del deseo

García Lorca propone una ruptura de la construcción de la sociedad de inicios de siglo en su obra en el momento en que sus personajes tratan de avanzar a un entorno diferente del que nos está presentando, aunque esa motivación nazca de la necesidad del individuo y no de un compromiso colectivo. Podemos entender los modelos sociales de género en la Historia a través de cuatro tratamientos diferentes, como Sara Velasco (2009, pp. 150-83) ha esquematizado según sus atributos y predominio cronológico: el modelo tradicional, que ha predominado como forma de configuración de las relaciones sociales, el modelo transicional que rompe con el tradicionalismo a mediados del siglo XX, un modelo contemporáneo que ha establecido nuestra nueva manera de comprobar las relaciones sociales de género desde las últimas décadas y un modelo igualitario al que la sociedad avanza utópicamente. El modelo tradicional sirve para comprender en qué tipo de sociedad se contextualizan las obras de Lorca: un sistema cuya finalidad es la de constituir el núcleo social básico bajo la forma de una familia jerarquizada por la relación del hombre (sujeto dominante), caracterizado por el poder de propiedad, hacia la mujer (sujeto dominado), entregada y subordinada al varón, potencia sobre pasividad. El modelo tradicional tiene como única sexualidad posible la heterosexualidad, ya que la constitución de la misma se basa en el mandato de la procreación. La familia se establece como un núcleo sagrado, depositaria de la propiedad, por lo que el contrato matrimonial tiene un fin exclusivo y permanente.

El teatro lorquiano propondrá precisamente nuevos modelos, rompiendo con algunos de las características de los vínculos sociales del tradicionalismo. Propongo una lectura desde el modelo de género contemporáneo, donde “el cuerpo es ahora el que representa al individuo. El cuerpo se ha convertido en el portador de nuestra identidad” (p. 177),

donde la expresión del amor se da a través de la manifestación sexual. Para aprender a vivir hay que “respetar los propios instintos” (Gibson, 1998, p.406), como bien argumentará García Lorca en defensa de las pulsiones sexuales.

### 3. EL YO DE FEDERICO EN EL TEATRO LORQUIANO

Para García Lorca, el medio literario le permite canalizar su relación con el entorno; por eso sus personajes nacen de la realidad, bien sean conocidos en vida o dotados con un soplo de cualidades propias de Federico, desde el Jesús de su primera obra hasta el Hombre 1 de *El público*.<sup>2</sup>

Precisamente es en *El público* donde Carlos Jerez-Farrán (2006) encuentra una vinculación explícita del sexo homosexual pasivo y el sexo femenino. El Director y los Hombres, que desnudan su sexualidad a lo largo del texto, cruzan un biombo que les hace adquirir aspecto y nombres de mujer, así como asumen con su sexualidad el aprender labores asociadas a la mujer (“Dame seda y agujas. Quiero bordar” (I.254)) y hablan de sus apariencias femeninas (“Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya al medio” (I.253)). No suscribo sin embargo la interpretación que Jerez-Farrán (2006) realiza a través de su análisis: “El violento rechazo del deseo y práctica que articula grotescamente *El público* no puede proceder de unos valores éticos íntimamente asumidos porque su biografía parece confirmar una actitud hacia la heterodoxia sexual distinta a la que su obra propone” (p. 693).

Este “violentó rechazo del deseo y práctica” considero que es el que García Lorca trata de denunciar en su obra, no tanto secundarlo, y supone, como más adelante se argumentará, la reivindicación de la alteración de roles sexuales. No obstante, García Lorca sí que construye puentes que

<sup>2</sup> Lluís Pasqual (2016), director de teatro catalán que ha trabajado casi al completo a Lorca, también encuentra al dramaturgo su obra y considera que se plasma en *El público* a través de la figura del Director, “donde vuelca sus profundas y dolorosas angustias, inexpresables deseos, contradicciones vitales o gritos de denuncia de altísimo voltaje ideológico” (p. 63). No comparto esta interpretación de Pasqual, pues el Hombre 1 recibe más características del propio Lorca, como la pretensión de comenzar un nuevo teatro más sincero —el concepto de “teatro bajo la arena”— y la tendencia a plasmarse en personajes melancólicos y sufridos por el amor. También se sirve del Hombre 1 para materializar la idea del mártir del amor, el símil crístico que usará en varias ocasiones para sus protagonistas.

asemejan a la mujer y al hombre homosexual frente al hombre heterosexual en sus indicaciones en los textos: “*Los Hombres 2.º y 3.º empujan al Director. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz*” (I.254, énfasis en el original); el Director ha sido obligado a cruzar el biombo que le despoja de la máscara y le demuestra tal cual es, es decir, arrebatado de su masculinidad. Vuelve a ocurrir de manera similar con el cruce tras el biombo de los otros Hombres: “*El Director empuja bruscamente al Hombre 2.º, y aparece por el otro extremo del biombo una Mujer*” (I.255, énfasis en el original). En *Así que pasen cinco años*, se describe de la siguiente manera al Amigo 2: “*De no ser posible que este papel lo haga un actor muy joven, lo hará una muchacha*” (I.316, énfasis en el original).

Ha habido tradicionalmente un culto a la juventud y a la adolescencia en el mundo homoerótico (Guash, 1995, p. 93), la idea del efebo griego que García Lorca conocía de la cultura grecorromana que tanto le fascinaba, un momento en la Historia donde la homosexualidad convivía con mayor aceptación que a inicios del siglo XX, algo que también en *El público* deja constancia en el Cuadro segundo donde se representan las ruinas de la civilización clásica. Para el Joven de *Así que pasen cinco años*, García Lorca se representa a sí mismo a través de esta figura, personaje que Eduardo Blanco Amor definió como “epente” indeciso y “muy elaborado”,<sup>3</sup> como quien “anda por dentro” sin saber a qué carta del sexo quedarse” (en Gibson, 2009, pp. 317-18); precisamente para el estreno de la obra, Lorca buscó a un actor “delicado pero no afeminado” (en Gibson, 2009 p. 276), por miedo a lo que identificaran homosexual.

Esta vinculación mencionada entre el gay pasivo y el rol femenino ya la había establecido en sus estudios Sándor Ferenczi, que desarrolló su labor en las primeras décadas del siglo, diferenciando al homosexual activo, masculino pero con el objeto de deseo alterado — es decir, busca a la mujer en otros hombres — del homosexual pasivo, cuyo sujeto del deseo lo vincula a la mujer (Hocquenghem, 1993, p. 125). Estas teorías, actualmente desfasadas y entendidas como parte de una homofobia internalizada formaban parte del ideario mental de la sociedad, por lo que cualquier individuo podía asumirlas como propias, ya que, como Judit Butler (2002) argumenta, la formación del sujeto está adherida a las

<sup>3</sup> Término inventado por Lorca y que alude, según el escritor Vicente Alexaindre, amigo del poeta, a la homosexualidad (De Villena, 2013).

normas sociales y legales, así como a la repetición de los roles asumidos, lo que denomina ‘performatividad’, estableciéndose el discurso performativo como única realidad altamente aceptable (p. 62).

Para configurar al individuo resistente a la sociedad, Lorca se ayuda de la construcción de personajes femeninos constreñidos en el modelo social patriarcal, de los que se vale para hablar de la situación del resto de oprimidos por una cuestión sexual y de género. El tratamiento de las féminas se debe, para Reed Anderson (citado por Rey, 1994, p. 44), a que “Lorca ve a las mujeres como víctimas trágicas de la sociedad española”, proceso de reivindicación que Lorca llevó a cabo también con su propia situación sexual en un periodo de marginación, de prohibición y de opresión de las sexualidades periféricas. Vincular a la mujer con otras formas de sexualidad no heteronormativas permite dar cabida a la figura del hombre como objeto del deseo en un contexto de censura social y política.

#### 4. LA OSCURIDAD COMO SEXUALIDAD ALTERNATIVA

Esta proyección del objeto del deseo en un cuerpo fuera de los límites de la aceptación conlleva en los personajes un dolor en el que se fragua la obra de García Lorca y cuyo fin es la superación del mismo, evolucionando del lamento a la consagración —con resultados positivos o negativos— de la liberación de las pulsiones del individuo. Lee Lluís Pasqual (2016, p. 60) en su obra cuatro temas fundamentales que aúnan toda la expresión teatral lorquiana: el amor, la pasión, la búsqueda irremediable del otro y el desamor, siendo este último el canal hacia la soledad. Para Vidarte (2000, p. 80), la soledad ha sido una de las externalidades que ha provocado —al menos en la mayoría de los casos— la vida de desdoblamiento que el homosexual ha tenido que llevar para ocultar su ser, el denominado ‘armario’ que ha enfrentado al individuo en solitario frente a una colectividad.

En este contexto se enmarca *El maleficio de la mariposa*, donde Curianito el Nene cae enamorado de una mariposa que recogen sus vecinas, y por la que proclama al momento de verla “Oh qué pena tan honda en el alma siento” (I.V.20) y por la que recibe la advertencia “No la mires con ansias porque puedes perderte. / (...) Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás” (I.VI.21).

A posteriori, comenta el pueblo: “Que un amor imposible era su último canto / y hablaba de unas alas de mariposa herida” (I.VII.24),

“¡Pero a mí qué me importa tanta y tan tontuna! / Y de una mariposa, ¿por qué se ha enamorado? / ¿No sabe que con ella no podrá desposarse?” (I.VII.24), “En fin, ¡que Curianito está loco!” (II.I.24) o “Tened mucho cuidado / con Curianito, amiga” (II.II.25). Para Teresa Cabruja (en Torras, 2006, p. 84) al usarse estos calificativos, “construyen hechos y causas fuera de la razón, imaginadas, inventadas, etc. — conlleva consecuentemente, a la doble función de los nombres, la construcción de la alteridad con la cual no se entra en diálogo”. Es decir, se acepta en el colectivo que Curianito no obra con ‘normalidad’ y por tanto se le aísla, más que su propia locura el aislamiento lo ejecuta el pacto social. Una de las acepciones en español de *loco* (RAE, s.f.) es “Que funciona sin control”,<sup>4</sup> es decir, que Curianito se desliga del control sexual normativo en pos de la búsqueda del amor. Ha perdido la razón, comentan los vecinos, pero lo ha hecho en favor de los sentimientos suponiendo la emancipación de la tribu.

Estos hijos, es decir, los personajes protagonistas de García Lorca, se mueven en espacios donde la intimidad tiene mucha carga erótica por darse lugar precisamente en breves momentos a lo largo de toda la obra. En *Bodas de sangre* las conversaciones que mantienen Leonardo y la Novia ocurren solo en dos fragmentos: cuando él la visita en la mañana previa a la boda y cuando ya se han fugado juntos. Lo demás, incluida la información que termina por definir a la pareja —su pasado, las visitas previas clandestinas o el carácter de los mismos—, está definido por lo que los otros dicen de ellos. En *La casa de Bernarda Alba* ni siquiera se llega a mostrar al público alguno de los encuentros eróticos pese a ser el deseo de Adela por Pepe el Romano el que provoca el avance de la trama. En consecuencia, hay una definición con base en el ‘otro’, en el ‘opuesto’, relacionado con la configuración de las sexualidades alternativas pre-gay basándose en la alteridad (Guasch, 1995, p. 47).

El personaje de la Novia, aun construida en el marco heterosexual, es uno de los más transgresores de todos estos textos. Como bien especifica Lluís Pasqual (2016, p. 113), el individuo aquí está alzando su voz para reivindicar su capacidad natural de elegir el amor y el sexo por encima de cualquier norma social. La Novia —más allá de que el final suponga la muerte de ambos amantes a puñaladas— se rebela a la imposición tradicionalista y abraza el torrente sexual que la empuja y que, como ella

<sup>4</sup> adj. Dicho de cualquier aparato o dispositivo: Que funciona sin control. La brújula se ha vuelto loca.”, pero además, entre sus muchas acepciones, tiene una de carácter vulgar: “10. f. despect. coloq. Hombre homosexual”.

bien reivindica al final, “me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos” (III.II.440).

Lo externo configura al individuo, y para tratar de encorsetarlo en la normativa regula la sexualidad a través del control y la humillación del género (Fonseca y Quintero, 2009, p. 54); de aquí que hasta la propia Madre de *Bodas de sangre* anuncie “Los hombres, hombres; el trigo, trigo” (I.I.385) o “Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está” (I.I.386). Algo similar le dirá Juan a Yerma: “Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa” (II.II.471). Con el discurso se está educando a una sociedad para cumplir bien como hombres bien como mujeres tal y como se entiende, y la Novia como esposa le merece fidelidad a su marido aunque eso suponga “el castigo más grande que nos podemos echar encima” (II.I.406). Así lo definen Fonseca y Quintero (2009) tomando las ideas de Judith Butler:

La femineidad no es el producto de una elección,<sup>5</sup> sino la llamada forzosa de una regla cuya compleja historicidad es inherente a las relaciones de disciplina, regulación y castigo. Este acuerdo con las reglas del género es necesario para que tengamos derecho a ser “alguien” (p. 53).

Por tanto, Lorca ve a la gente, a los individuos sociales fuera del vínculo emocional-sexual, como irrupciones de la pasión. El amor — configúremos como sinónimo el deseo, la pasión, etc. — solo tiene cabida en la intimidad, sin compartirlo con normalidad con familiares o amigos. En el primer encuentro entre la Novia y Leonardo, la criada los trata de separar en diversas ocasiones en nombre de la decencia: “Estas palabras no pueden seguir. Tú no tienes que hablar de lo pasado. (*La criada mira a las puertas presa de inquietud.*)” (II.I.405). De manera similar ocurre con la Novia de *Así que pasen cinco años*, quien ha recibido en su alcoba al Jugador de rugby y está compartiendo su excitación cuando la voz de la criada anuncia: “¡Abra! (...) ¡Señorita! (...) ¡Su novio ha llegado!” (II.I.323). Sin embargo, la actitud de Lorca es inconformista y lleva a estos personajes al desacato de la imposición externa; tanto es así, que el primer diálogo de *La zapatera prodigiosa* es el siguiente: “Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho... si yo lo he hecho,

<sup>5</sup> Y yo añadiría, por ende, la masculinidad.

ha sido por mi propio gusto... (...); y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas" (I.I. 166).

A esa liberación es hacia la que, en definitiva, van caminando sus personajes. Por eso anuncia Perlimplín antes de suicidarse: "Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes" (III.225). Previo al final también, será Leonardo quien le dedicará a la Novia los versos que mejor condensan la búsqueda de liberación del propio Lorca:

Vamos al rincón oscuro,  
donde yo siempre te quiera,  
que no me importa la gente,  
ni el veneno que nos echa (III.I.432).

¿Qué está planteando, por tanto, García Lorca cuando habla de lo *oscuro* y sus metonimias? Para él, la oscuridad, las sombras, las penumbras, son el encuentro alternativo de los amantes, es la construcción de nuevas formas de amor al margen de lo impuesto. De la oscuridad nace el amor, que tiene carácter fortuito y que se escapa a toda lógica, una idea que recogió de William Shakespeare y a la que recurre en diversas ocasiones.<sup>6</sup> Volviendo a sus primeros dos textos, Curianito rechaza a la hembra femenina que se le ofrece para, como bien analiza Binding (1985, p. 105), encapricharse con la mariposa, un ser con el que no es posible reproducirse y, por tanto, es prohibido en tres planos diferentes: el moral, el biológico y el divino. El amor aquí resulta ridículo y caprichoso, como en el *El sueño de una noche de verano* pero cuyos personajes son insectos. Proust, a quien Lorca debía conocer, a juzgar por las cartas que se enviaba con su amante Emilio Aladrén (Gibson, 2009, p. 173), considera que la catalogación de tipos de homosexualidad es tan numerosa como la de tipos de insectos, un comentario que nos remite directamente a *El maleficio de la mariposa* (p. 174). El llanto final de Curianito es su propia anagnórisis, comprender su acercamiento a lo oscuro: "¿Quién me pierde entre sombras?" (II.VII.43).

De la oscuridad también proceden los duendes de *Amor de don Perlimplín...*, de nuevo alusión a *El sueño de una noche de verano* en la figura de Puck, quienes nacen de la oscuridad para generar los deseos de

<sup>6</sup> García Lorca sentía una gran admiración por William Shakespeare (García Montero, 2016, p. 90), identifiable en su teatro.

la pareja protagonista y que sirve como eufemismo a las aventuras sexuales de Belisa:

DUENDE 1.<sup>º</sup> ¿Cómo te va por lo oscurillo?  
 (...) DUENDE 2.<sup>º</sup> (*Mirando la cortina.*) ¡Que no quede ni una rendija!  
 DUENDE 1.<sup>º</sup> Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana. (*Ríen.*)  
 DUENDE 2.<sup>º</sup> Cuando las cosas están claras...  
 DUENDE 1.<sup>º</sup> El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas.  
 DUENDE 2.<sup>º</sup> Y se van a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía.  
 DUENDE 1.<sup>º</sup> Pero para eso estamos nosotros aquí. ¡Los duendes! (II.218-19)

Cuando vuelven a lo *oscurillo* “Aparece don Perlimplín en la cama [con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza]. Belisa a su lado. Los cinco balcones del fondo están abiertos de par en par” (II.219, énfasis en el original), ya se ha llevado a cabo la infidelidad con los “Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo (...), el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano” (III.222). Lorca está criticando la falta de honestidad de aquellos que no se atreven a descubrirse a sí mismos, que recurren a lo impuesto, a lo conocido, sin cuestionar sus actos morales. Por eso la oscuridad es tan necesaria, porque atenta contra esta actitud crítica con el deseo y, en su paradoja, falta de autocrítica.

La Ilustración supuso la vinculación ideal entre la luz y el raciocinio; pero para Lorca la razón no tiene cabida si no se ampara en los sentimientos, y hacia allí van las sombras, propias del claroscuro del Barroco y el Romanticismo, en busca del verdadero resurgir de las emociones, propio de un teatro poético de estas magnitudes. Es *El público*, por su condición de “drama (...) De tema francamente homosexual”, el que más se acerca a estos conceptos. Aquí lo oscuro es tangible, es un caballo —el ícono de la virilidad— de color negro que sale a la escena a salvar a Julieta de tres caballos blancos.

**CABALLO NEGRO.** Por mucho que mováis los bastones las cosas no sucederán sino como tienen que suceder. ¡Malditos! ¡Escandalosos! He de recorrer el bosque en busca de resina varias veces a la semana, por culpa vuestra, para tapar y restaurar el silencio que me pertenece (III.271).

El Caballo Negro se vuelve contra las amenazas de los Caballos Blancos para denunciar la represión de su verdadero ser, “el silencio”, que

los otros tratan de imponerle. Y volverá: “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” (III.273).

El Caballo Negro, libre y desatado a diferencia de sus compañeros, les insta a alcanzar esa honestidad, las “cosas” que los hombres deberían atreverse a descubrir, como anticipaban los duendes de *Amor de don Perlimplín...*, por miedo a reconocerse a sí mismos. A veces, las fobias hacia las sexualidades alternativas a la normatividad nacen precisamente del miedo a encontrarse diferente, de una inquietud reprimida durante años que no se desea racionalmente seguir por culpa del “látigo de los cocheros” con el que la sociedad trata de condicionar como se condiciona el conductismo animal. En *La casa de Bernarda Alba* Adela toma la vara que porta su madre como cetro del poder y la rompe en dos para liberarse de la imposición, definirse a sí misma como fuera del control materno es su primer paso para la emancipación, que se materializa a través de su cuerpo.

Puede ser leído Lorca a través de las Teorías del cuerpo que se alejan de la filosofía tradicional interesada “por la vida de los hombres y, accesoriamente, por la vida de las mujeres. Pero se trata de vidas sin cuerpo, desposeídas de su carne” (Escudero, 2007, p. 142). Si usamos el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (en Escudero, 2007, p. 146), para definir los caracteres de García Lorca, éstos tomarían la lucidez con el mundo a través de su cuerpo, son conscientes de sus deseos y por tanto el cuerpo es un vehículo hacia ellos. En la obra lorquiana, el cuerpo “deja de ser un elemento pasivo para dar expresión a diversas experiencias ligadas al dolor, al placer, al sexo” (p. 150), relacionado directamente con el estudio de las corporalidades. Por eso Belisa arde en deseos cuando un hombre le dice: “¿Para qué quiero tu alma? (...) ¡No es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu cuerpo blanco y mórbido de cuerpo estremecido!” (IV.224), y es ese mismo cuerpo por el que tan enamorado cayó don Perlimplín. El individuo se está definiendo a través de los atributos corporales. De igual manera Adela desea liberar su cuerpo del enclaustramiento de su madre y su acto de liberación se realiza bajo el grito: “¡En mí no manda nadie más que Pepe!”. Adela solo se había entregado a Pepe el Romano a través de su cuerpo, pero eso para ella ya ha supuesto un acto performativo para tomar —dentro de la paradoja patriarcal— el propio rumbo de su vida. Aunque Adela no busca ‘ser-para-

sí', al menos quiere tomar la decisión de quién es el sujeto propietario del 'ser-para-otro'.<sup>7</sup>

Toma las riendas de su propio cuerpo también la Julieta de *El público*, que es la misma que lleva dormida desde que Shakespeare la escribió, cuando espeta a los Caballos: "¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, y os corto las crines con mis tijeras" (III.272). Pero, ¿es esta Julieta que habla un varón o una fémina? ¿Le importa eso acaso a García Lorca?

Primero hay que tener en cuenta, y a esto ya se remitió Paul Binding en su día (1985, p. 178), que en la época isabelina Julieta, al igual que todos los personajes ya fueran masculinos o femeninos, era interpretada por un hombre. En *El público* Lorca plantea el teatro como una alegoría de la vida que tiene dos atmósferas: el teatro al aire libre, aquel que uno muestra hacia los demás, y el teatro bajo la arena, aquel en el que se dan lugar las verdaderas pasiones. En el cuadro siguiente a la aparición de Julieta, unos estudiantes comentan: "La actitud del público ha sido detestable (...) Un espectador no debe nunca formar parte del drama" (IV.285). Los Estudiantes, que probablemente para García Lorca, teniendo en cuenta su vida y formación, son el claro ejemplo de la nueva modernidad del pensamiento de la España de inicios del XX, están defendiendo la libertad de cada cual de poder vivir su vida sin la intromisión de la gente ajena, del público, de aquellos que ven nuestra vida tal y como nosotros se la mostramos. Serán estos mismos quienes se percaten de que "la revolución estalló cuando se encontraron [la gente, el público] a la verdadera Julieta amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase" (IV.282). Julieta, símbolo del sujeto con deseo sexual por autonomía en la historia del teatro (y protagonista del romance más icónico del ideario popular que al igual que las pasiones lorquianas se asienta sobre el deseo erótico) es traída a este texto metateatral para silenciar aquellos verdaderos sentimientos que el público no esté dispuesto a ver. Uno de los Estudiantes, de nuevo la reencarnación de la lucidez, se pregunta: "En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del

---

<sup>7</sup> Lagarde (1996) define como 'feminismo' "las aspiraciones de las mujeres y sus acciones para salir de la enajenación para actuar cada una como un *ser-para-sí* y, al hacerlo, enfrentar la opresión, mejorar sus condiciones de vida, ocuparse de sí misma y convertirse por esa vía en *protagonista* de su vida" (p.18).

sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?" (IV.282). Aquí radica la importancia de *El público* en el Teatro Español desde la mirada de los Estudios de género, la reivindicación abierta y sincera de un amor que va mucho más allá de lo que limitan los sexos.

ESTUDIANTE 1.º Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza. El público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

ESTUDIANTE 4.º Nada. Pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

ESTUDIANTE 2.º Es cuestión de forma, de máscara (...) (IV.282).

A pesar de que uno de ellos responda al discurso hegemónico, aquel que certifica que las cosas son como son, aquel que se ampara en el orden *natural*, sus compañeros lo justifican a través de la presencia de la ‘máscara’. El Hombre 1, alter ego de Federico, reconoce con orgullo vivir fuera de la máscara, es decir, poder expresarse con la libertad necesaria, a lo que el Director, a quien propongo como alter ego de Emilio Aladrén, considera esto imposible. Para él, todos vivimos dentro de la máscara porque todos vivimos dentro del sistema, y aquel que decide salirse de ella le espera el rechazo, estar fuera.

Puede encontrarse aquí la razón por la que Lorca ha llevado a todos sus personajes hacia la imagen de Cristo: huyen de la resignación del Director y si no encuentran el amparo de su deseo en la alternativa de la sociedad imperante, han de hallar la alternativa más allá de la propia vida; desde Curianito y Mariana Pineda hasta el Hombre 1, quien se renombrará Desnudo Rojo, y Adela, todos mueren por y en nombre del amor, todos deciden estar fuera de la vida. Esta es la máscara que se autoimpone Perlimplín para conquistar a Belisa como otro hombre, uno “en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica” (III:224). A esta máscara el Caballo Negro la llamará *forma*: “Forma, ¡forma! Ansia de la sangre” (III.270). Los Caballos Blancos, por su parte *lago*:

CABALLO BLANCO 1.º (*Burlón.*) Un lago es una superficie.

HOMBRE 1.º (*Irritado.*) ¡O un volumen!

CABALLO BLANCO 1.º (*Riendo.*) Un volumen con mil superficies.

La persona, el volumen, no tiene solo una máscara, tiene miles de máscaras y superficies que muestra hacia el público. Este símil del lago ya había sido mencionado más de una década atrás en *Cristo*, cuando Jesús llora “¡Madre, si yo fuera lago lloverían constantemente piedras sobre mi superficie! ¡Estoy hecho para el dolor!”.

Ante el público, la superficie, el lago, la forma, la máscara es “intachable”, pero la atracción por el otro y los deseos sexuales llevan a estos dos personajes de los que se habla hasta la consumación del deseo que traerá sus consecuencias: “Han sido vencidos y ahora todo será para burla y escarnio de la gente” (III.263). García Lorca reivindica, ante todo, el fin de la máscara para que el amor y el erotismo puedan ser sinceros, por eso el Hombre 1 dice “(*Al Director.*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza.*)” (III.273), y vuelve con “Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela” (III.274). Esta sinceridad es necesaria para vivir, necesaria para que el teatro bajo la arena se dé lugar, pues “Todo el teatro sale de las humedades confinadas” (V.291). El dramaturgo deja a las generaciones venideras una responsabilidad con la sinceridad, con la verdad en el teatro que ha de ser atendida: “Pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrará en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!” (V.292).

El teatro dentro del teatro vuelve en *Así que pasen cinco años* y *Retablillo de don Cristóbal*. En este último, García Lorca introduce un personaje que aparece en el prólogo y que es asaltado por el Director por querer comunicar al público lo que no debería:

DIRECTOR. Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos.

POETA. Sí, señor.

DIRECTOR. ¿No le pago su dinero?

POETA. Sí, señor; pero es que don Cristóbal yo sé que en el fondo es bueno y que quizá podría serlo.

DIRECTOR. Majadero. Si no se calla usted subo y le parto esa cara de pan de maíz que tiene. ¿Quién es usted para terminar con esta ley de maldad?

(...)

No, señor; diga usted lo que es preciso que diga y lo que el público sabe que es verdad.

POETA. Respetable público: Como poeta tengo que deciros que don Cristóbal es malo (I.367).

El autor está dejando evidencias probablemente de la imposibilidad de poder expresar su punto de vista acerca de lo cuestionable que son las definiciones morales que la sociedad construye. Aceptamos que un personaje, un individuo, tiene características negativas, pero García Lorca nos pide entrar en la psique y ahondar en las cuestiones que mueven a la persona a comportarse de una u otra forma en lugar de calificar desde la superficialidad.

Por su parte, *Así que pasen cinco años* es útil para retomar la oscuridad leída desde otro matiz que, aun teniendo su significado una denominación diferente, no se aleja del símil general. En la escena en que la Novia abandona al Joven, plagada de onirismo el Maniquí del vestido de novia sale a animarlo a buscar una nueva mujer que lleve el traje y que le dé un hijo. El Joven desea realmente tener un hijo y sin embargo recita: “Quieta el arpa de la lluvia, / un mar hecho piedra ríe / últimas olas oscuras” (II.335). La lluvia, iconología clásica de la fecundación, deja de caer en el mar, estanque de agua y por tanto de vida, por lo general vinculado a la femineidad, lo que nos facilita asimilarlo con el útero; está lleno de piedras. Al ser asesinado, la obra de Lorca quedó incompleta con dos textos que escribía entonces y donde la homosexualidad estaba explicitada; el primero de ellos es *La destrucción de Sodoma* y el segundo *La bola negra*, renombrado a posteriori como *La piedra negra*.<sup>8</sup> Gibson (2009, p. 318) asegura que este texto hace alusión a la esterilidad, lo que adquiere con el adjetivo “negra” la connotación de la infertilidad del sexo gay por regla biológica. Por tanto, en el lamento del Joven de *Así que pasen cinco años* está la aceptación de haber perdido la última oportunidad de ser padre, siendo su misma culpa por haber dejado que transcurriera un lustro antes de la consumación del (ahora fallido) matrimonio con la Novia.

Asimismo, anuncia el Maniquí “Ropa interior que se queda / helada de nieve oscura” (II.332), a lo que responde el Joven: “Se la pondrá el aire oscuro” (II.332). Este verso remite directamente al final de *Retablillo de don Cristóbal* donde el Director concluye recordando que esta clase de

<sup>8</sup> En la *Biblia*, se mencionan dos ciudades, Sodoma y Gomorra, que son destruidas por ejercer el pecado sin reparos. Entre las prácticas sexuales que sobrepasan las leyes morales de la cultura israelita estaría el sexo entre hombre, de donde procederá el término ‘sodomía’.

farsas amorosas la oyen los campesinos andaluces “en el aire oscuro de los establos abandonados” (I.379). Y si el establo es el lugar que se levanta para encerrar al caballo y el caballo de la virilidad consigue escapar de allí, la productividad genealógica del sexo ya no es necesaria, pues el caballo se ha desbocado fuera de los látigos, y es ese aire oscuro el aire que, al contrario que la leyenda popular española que hablaba de algunos vientos que eran capaces de dejar preñadas a las yeguas, no puede ser fértil. Por otro lado, si el vestido de novia representa a la mujer, su ropa interior son los genitales, que se han quedado fríos. A esto se suma la mención a la nieve, que aparece reiteradamente en Lorca como eufemismo de lo femenino pero también como contraposición de la fogosidad. Para Paul Binding (1985, p. 169) la obsesión por la idea del hijo que se pudo tener reside en el personaje del Niño muerto. Considero que narrativamente parece estar fuera de la interpretación de Binding, ya que se justifica en el texto como un limbo previo al más allá en el que esperan el hijo de la portera al que llevan a enterrar y el gato al que han matado en un juego a pedradas. Resulta, eso sí es de resaltar, una contraposición sabia que Lorca está dibujando: la de los padres que pierden a su hijo por, digamos, voluntad divina y la del personaje del Joven que no podrá tener hijos por, digamos, voluntad biológica.

Está claro que la esterilidad es una constante en el escritor, ya desde sus primeros poemas (Gibson, 2009, p. 274). La principal diferencia entre el sexo heterosexual y el sexo homosexual (u otras formas de sexo diferentes al heteronormativo) es que el primero resulta productivo en la procreación de la especie (Hocquenghem, 1993, p. 81). En *Cristo* algo le ocurre a Jesús para que, al enamorarse de Esther, comprenda lo terrible de su situación: no podrá llevar a cabo lo que tanto desea. “Madre, yo imaginaba entonces para mí una vida tranquila y dulce, mi huerto lleno de lirios, mi campo de trigo y las risas de mis hijos” (I.261), le dice a María, pero “al mirar hacia el cielo, todas las estrellas que se ven y que no se ven cayeron sobre mí y me taladraron con sus puñales de luz la carne y el alma y me incendiaron de locura este corazón que era de fuego, dejándome la carne fría y dura como la nieve de las cumbres” (I.261). Los puñales, de cargado matiz viril, caen del cielo, por tanto actúan como castigo o donación divina a la que haría alusión el Hombre 1. Al ocurrir esto, Jesús se vuelve loco, de la misma “locura” en la que se sumió Curianito, y le arrebatan “el fuego”, el erotismo de un Leonardo o un Pepe el Romano, para dejarle “la carne fría”, rasgo definitivo de la esterilidad que conlleva su condición sexual.

El concepto de la esterilidad resulta muy interesante en *La casa de Bernarda Alba* porque no habla tanto de *carne fría* sino de *carne pasada* y *carne prohibida*. Presenta la idea de la maternidad/paternidad inaccesible a dos niveles: la prohibición reglamentaria y la prohibición biológica. Bernarda Alba tiene encerradas a sus hijas y no les permite conocer hombre con el que procrear, por lo que todas son conscientes de que no podrán tener hijo. Por otro lado, dentro del encierro se da lugar un nuevo enclaustramiento: el de María Josefa, madre de Bernarda Alba, quien se escapa de su cuarto en dos ocasiones para expresar, sucesivamente, el deseo de casarse y el deseo de tener un hijo. Lleva una oveja en brazos a quien le canta “Ovejita, niño mío” (III.596). Ella asegura saber que es una oveja, “Pero ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada”. Y sigue: “Es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro” (III.597).

María Josefa renuncia a la luz, a la razón, en favor de cumplir sus deseos que biológicamente son imposibles: tener un hijo. A cambio, lo que el resto de personajes (y el público de la obra) percibe es que la abuela está loca. La locura, donde “Está todo muy oscuro”, acoge de nuevo a los personajes cuya liberación personal les ha sido negada. Era indispensable este personaje en el texto para reflejar la paranoia erótica que carga a *La casa de Bernarda Alba*, “un grito contra todas las injusticias [que] debió germinar por su pertenencia a una clase que sabía que significaba el rechazo y la negación, la homosexualidad” (Binding, 1985, p. 215-16).

Pero si hay un texto que gire en torno a la esterilidad, tanto en el teatro lorquiano como en el teatro universal, es *Yerma*. Su protagonista, de nombre acertadamente homónimo, desea que su marido Juan la haga madre. Han pasado más de dos años —“y veinte días” (I.I.453), llega a mencionar al inicio— y sigue esperando un hijo que no llega. Parece, sin embargo, que Juan no corresponde a sus deseos, y esa falta de “deseo equivale psíquicamente a la esterilidad” (Gibson, 1998, p. 424). En la escena de la romería, cuando las mujeres van a pedir un niño al santo, cantan “Y en vientre de tus siervas / la llama oscura de la tierra” (III.II.486), es decir, la entrada del deseo erótico que pueda traer consigo descendencia. Para eso, “Señor, abre tu rosal / sobre mi carne marchita” (III.II.486). Otra vez la carne es inútil sin la llama que dé calor. “Con la ayuda de la noción de ‘cuerpo encarnado’ o de ‘cuerpo hecho carne’, se pone de relieve la interna conexión de cuerpo, acción y percepción”

(Escudero, 2007, p. 146). Es a través del cuerpo como Yerma podrá tener hijo y cumplir su deseo, y es a través del cuerpo como Yerma deja constancia de su posición en el mundo. Pero para Juan, el lamento de Yerma está fuera de la lógica, de la razón, porque son “cosas oscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire” (III.II.492), como los pensamientos de amor que nunca llegan en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*: “Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío” (III.542). El deseo de Yerma es incomprendido, nace de sus entrañas y la aísla por no ser entendido por su entorno. Por eso, cuando al final Juan le confiesa “Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna” (III.II.493), “Yerma le aprieta la garganta hasta matarle” (III.II.494). Una vez que Juan ha generado con su discurso una nueva situación, que es la aceptación de que nunca habrá hijo, Yerma toma la decisión de apartarlo de su vida a través de la muerte, de liberarse del yugo.

Ella comienza a asumir la idea de que no podrá tener hijos cuando le dice a su marido “ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo” (III.I.484), es decir, en el momento en que su deseo va a buscar la manera alternativa de dejar de ser “la casada seca” (II.I.466) y “la triste casada” (III.II.488) como la adjetivan en el pueblo. El deseo erótico en Yerma se establece a través de un fin que es la procreación y al ser este negado no tiene para ella una continuidad en el tiempo. Aunque el final del texto sea el grito descarnado de “¡Yo misma he matado a mi hijo!” (III.II.494), lo cierto es que bien se asemeja a un final de liberación propio del discurso de Richmond que cierra *Ricardo III*: “¿Quién sería tan traidor que, al oírme, no dijese amén?... ¡Inglaterra ha estado mucho tiempo demente y se ha desgarrado a sí misma! El hermano derramaba ciegamente la sangre del hermano. El padre, en su furia, asesinaba a su propio hijo. El hijo, obligado, se convertía en verdugo de su padre” (¿?.IV.¿?). Yerma “se ha desgarrado a sí misma” para poder superar su obsesión y el hijo (como idea abstracta más que como fruto fértil) ha resultado ser “verdugo de su padre”, pero todo esto la lleva hasta la asunción propia de quién realmente es, aunque eso le suponga un fin propio de Mariana Pineda: el encarcelamiento y la muerte, la exclusión del colectivo y la exclusión de la vida.

Contraria a la figura de Juan está la de Víctor, un novio que Yerma tuvo y que con total sutileza se traza a lo largo de todo el texto una tensión erótica que no se ha desquebrado. Yerma no decide fugarse con él,

probablemente porque sabe que él no es quien puede corresponder a su deseo de maternidad, y por ello le canta: “Tu colcha de oscura piedra, / pastor, / y tu camisa de escarcha” (I.II.460). La piedra oscura y la escarcha, elementos vistos anteriormente en la improductividad del sexo se retoman aquí para definir el vínculo fuera de la moral entre Yerma y Víctor.

Cuando *Yerma* se estrenó en 1934 en medio de un gran revuelo, La Argentinita, artista amiga de Federico García Lorca que representó a la Mariposa en *El maleficio de la mariposa* en 1921, comentó que Yerma recogía los sentimientos del propio Lorca y los moldeaba en la figura de su protagonista: “La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazado y parir (...) Yerma es Federico” (Gibson, 2009, p. 275). En el canto liberador de la mujer está una vez más el de su autor, quien se encargó, lejos de los tópicos que le han enclaustrado siempre en una imagen plana, en hablar de la capacidad de ahondar en nuevas formas de sexualidad no permitidas por un tradicionalismo conservador y falso de crítica.

## CONCLUSIONES

La oscuridad a la que se remite García Lorca nace desde las entrañas de uno mismo, del ímpetu sexual, del caballo que abandona el establo y corre hasta los campos de la Novia, de la necesidad de poseer una mariposa y de ser poseída por el prometido de la hermana que espera tras la reja, de levantar el teatro bajo la arena por honestidad a una Julieta adormecida durante siglos, aunque eso suponga esperar cinco años, o veinte, como hizo Doña Rosita, quien nunca verá cumplida una promesa de amor y “hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual”. Lorca nunca defenderá que el hombre (entendido como ser, no como varón) calle su propio temblor, sino que lo reivindica hasta el final de las vidas de sus personajes. El temblor, la oscuridad, las sombras, nos lleva hasta la liberación del constreñimiento social, nos acerca a su idea de liberación que es muy cercana al ideario católico, pues sus personajes no han de morir por castigo del autor sino para liberar los deseos, para parafrasear la muerte de Cristo, la búsqueda de un bien mayor que García Lorca tanto admiraba y que tiene, en parte, similitud con su propia desaparición. La virtud está en la ruptura de la formas sexuales de la normatividad en pro de sincerarse con uno mismo,

de llegar al alma a través de la toma de conciencia de nuestro propio cuerpo y alimentarlo.

La oscuridad está fuera de la luz, de la razón, se encuentra en un rincón al que hay que acercarse para verse a sí mismo, se genera en las sombras, pero García Lorca lo muestra a la Humanidad para que algún día sea leída. Aquí radica la importancia de recuperar una lectura sincera con Lorca, para que Federico sea entendido no solo como un poeta de belleza extrema sino de compromiso social en aquellas cuestiones que políticamente han estado más silenciadas como es la sexualidad y su liberación en busca de la forma que las pulsiones de cada uno pueda hallar. En *Bodas de sangre* se dice de la Novia y Leonardo: “Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir” (III.I.423), y esa es la inclinación que acompañará a casi veinte años de literatura teatral lorquiana hasta el desenlace interrumpido al que se vieron sus mismos personajes: la muerte siempre en favor de la defensa de la verdad que es uno mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (12 de octubre de 2008), *Los cuatro hombres de Federico García Lorca*, <https://goo.gl/EhrEN6> (9-2-2018).

Asensi, Manuel (1996), *La maleta de Cervantes o el olvido del autor*, Valencia, Universitat de Valencia, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo.

Barrera, B. (2008, 8 de marzo), *Dandismo y decadentismo*, <https://goo.gl/zoSKdd> (9-2-2018).

Binding, Paul (1985), *García Lorca o la imaginación gay*, Barcelona, Laertes.

Butler, Judith (2002), “Críticamente subversiva”, en Rafael Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria.

Carabí, Angels y Armengol, Josep M. (2008), *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria, pp. 15-31.

España. Capítulo VI: Delitos de escándalo público, artículo 616 del Código penal [Código] (13 de septiembre de 1928), *Gaceta de Madrid*, 257, p. 1505.

De Villena, Luis Antonio (2011), *La sensibilidad homoerótica en el Romancero gitano*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

De Villena, Luis Antonio (2013, 14 de enero), *La homosexualidad de Federico García Lorca*, <https://goo.gl/snNvvj> (9-2-2018).

Devoto, David (1959), “Lecturas de García Lorca”, *Revue de Litterature Comparée*, 33 (4), pp. 524-526.

Domínguez Hermida, Beatriz y Zadru, Sveučiliše (2011), “La intrahistoria en el drama histórico de Mariana Pineda de Federico García Lorca”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, pp. 91-105.

Durán Gonzalo, Alberto (2006), “El deseo sexual en la literatura de Roberto Arlt”, *La trama de la comunicación*, 11, pp. 91-107.

Escudero, Jesús Adrián (2007), “El cuerpo y sus representaciones”, *Enrahonar*, 38/39, pp. 141-157.

Fonseca Hernández, Carlos y Quintero Soto, María Luisa (Enero/abril de 2009), “La teoría queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas”, *Sociológica*, 24, 69, pp. 43-60.

Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, siglo XXI.

Foucault, Michel (1987), “¿Qué es un autor?”, *Revista de la Universidad Nacional*, 2 (11), pp. 4-19.

Freud, Sigmund (1914), *On Narcissism: an introduction*, <https://goo.gl/8KHBCl> (9-2-2018).

Freud, Sigmund (1929), *El malestar en la cultura*, <https://goo.gl/9yW937> (9-2-2018).

Freud, Sigmund (1940), “Historia de una neurosis infantil (caso del <<hombre de los lobos>>)”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 1941-2010.

Freud, Sigmund (1976), “Pulsiones y destino de las pulsiones”, en *Obras completas, XIV*, Buenos Aires, Amorrortu, pp 113-134.

García Lorca, Federico (1977), *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen.

García Lorca, Federico (1998), *Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico (1998), *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico (2016), *Teatro completo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

García Lorenzo, Luis (1975), *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta.

García Montero, Luis (2016), *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona, Taurus.

Gibson, Ian (1998), *Federico García Lorca. Vida, pasión y muerte*, Barcelona, Plaza & Janés.

Gibson, Ian (1999), *Lorca-Dalí. El amor que pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés.

Gibson, Ian (2009), *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta.

Guasch, Óscar (1995), *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama.

Hocquenghem, Guy (1993), *Homosexual desire*, Durham, Duke University Press.

Jerez-Farrán, Carlos (2006), “García Lorca, el espectáculo de la inversión sexual y la reconstitución del yo”, *Bulletin of Spanish Studies*, 83 (5), pp. 669-693.

Kairuz, Claudio (2011), Freud y la homosexualidad, <https://goo.gl/f4UnfS> (9-2-2018).

Lagarde, Marcela (1996), *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*, Madrid, Horas y horas.

Lineros Tello, Manuel (s.f.), *La mujer en el teatro de Lorca*, <http://www.contraclove.es/literatura/mujerlorca.pdf>

Litvak, Lily (2013), “Las flores en el modernismo hispanoamericano”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1, pp. 134-159.

Marful, Inés (ed.) (1990), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

McDermid, Paul (2007), *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*, Woodbridge: Tamesis.

Mora, Miguel (27 de mayo de 2004), “Nigel Dennis enseña el “primer borrador” de un poema mayor de ‘Poeta en Nueva York’”, El País, <https://goo.gl/1BBeZP> (9-2-2018).

Montilla, Cristóbal G. (2015, 6 de mayo), “La tortura de García Lorca dentro del armario”, *El Mundo*, <https://goo.gl/Bn28hh> (9-2-2018).

Pasqual, Lluis (2016), *De la mano de Federico*, Barcelona, Arpa.

Pilcher, Jane y Whelehan, Imelda (2004), *50 key conceptos in Gender Studies*, Trowbridge, SAGE, pp. IX-XV.

Pont, Jaume (1988), *La heterodoxia religiosa de Federico García Lorca*, <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94210/142513> (9-2-2018).

Preciado, Beatriz (21 de mayo de 2004), *Multitudes queer: Notas para una política de los “anormales”*, <https://goo.gl/M6MnGg> (9-2-2018).

Rey, John (1994), *El papel de la mujer en el teatro de Federico García Lorca* (Tesis), <https://goo.gl/s3BRLu> (9-2-2018).

Ríos, Félix J. (2000), “Federico García Lorca: la creación de un personaje”, *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 18, pp. 371-382.

Rodríguez, María Dolores & Romero, María Dolores (2007), *La represión femenina en el teatro lorquiano*, <https://goo.gl/Nk42rn> (9-2-2018).

Romero, María F. (20 de noviembre de 2016), *Camarón e Lorca: ti a letra e eu a música*, <https://goo.gl/Nk42rn> (9-2-2018).

Ruiz Mantilla, Jesús (28 de febrero de 2015), “Un psicoanalista para Lorca y Dalí”, *El País*, <https://goo.gl/wMBcWo> (9-2-2018).

Ruiz Mantilla, Jesús (13 de junio de 2017), “El disgusto de Lorca: sin plaza en la Residencia de Estudiantes”, *El País*, <https://goo.gl/PjdRzS> (9-2-2018).

Smith, Paul Julian (1989), *The body hispanic. Gender and sexuality in Spanish and Spanish American literature*, Oxford, Clarendon Press.

S.n. (30 de junio de 2005), *Lo femenino y lo masculino en la psicología de Carl Gustav Jung*, <https://goo.gl/vuJKy9> (9-2-2018).

Tapia, Juan Luis (10 de diciembre de 2008), “El romancero lorquiano”, *Diario Sur*, <https://goo.gl/Ga3X7S> (9-2-2018).

Teatre Lliure (s.f.), Director, <http://www.teatrelliure.com/es/el-teatre-lliure/quienes-somos/equipo/director> (9-2-2018).

Torras, Meri (ed.) (2006), *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Barcelona, Mirabel Editorial.

Turel, Sarah (1986), “La Quimera de García Lorca: expresión surrealista de un mito”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, pp. 251-258.

Velasco Arias, Sara (2009), *Sexos, género y salud: teoría y métodos para la práctica clínica y programas de salud*, Madrid, Minerva Ediciones, pp. 150-183.

Vidarte, Paco (2000). “Armario. La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida”, en Llamas, Ricardo y Vidarte, Paco (eds.), *Homografías*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 75-81.

Walsh, John K. (1995), “A logic in Lorca’s Ode to Walt Whitman” en Bergmann, Emilie L. y Smith, Paul Julian (eds.), *¿Entiendes? Queer readings, Hispanic writings*, Durham, Duke University Press, pp. 257-278.