

República Argelina Democrática y Popular
Ministerio de Enseñanza Superior y de la Investigación Científica
Universidad de Orán
Facultad de Letras, Lenguas y Artes
Departamento de Lenguas Latinas
Sección de español



Memoria de Magíster

Opción: Literatura

El hirsutismo en Federico García Lorca: Hacia una desmitificación simbólica de la mujer barbuda.

Casos de estudio: *Yerma* y *Los sonetos del amor oscuro*.

Trabajo elaborado por:

Mohamed BENYOUNES

Dirigido por:

Dra. Zoubida KHELLADI

Miembros del tribunal:

Presidenta: Dra. Meriem MOUSSAOUI MC A

Directora: Dra. Zoubida KHELLADI MC A

Vocal: Dr. Terki HASSAINE ISMET MC A

-Orán 2011-

Dedicatoria

A mi mirífica madre: lágrimas... cenizas... y milagros.

Agradecimiento

Antes de nada, agradecer a Dios por agraciarme con la paciencia, la fuerza y la fortaleza con tal que lleve a cabo este proyecto: “Él es omnioyente omnisciente”. Al padre por haberme apoyado moral y financieramente y al Instituto Cervantes por brindar a mi abasto el préstamo interbibliotecario así que los libros necesarios: primera fuente del hispanista argelino.

Luego, cómo no, dar las gracias a mi tutora, la Dra. Zoubida KHELLADI por acompañarme, “brujuleando” por libros y diccionarios, en mi Odisea lorquiana, a los miembros del tribunal; la Dra. Meriem MOUSSAOUI y al Dr. Ahmed ABI AYED, a la Dra. Ghania BENSENOUCI y a la Sra. Malika ZERMANI por haberme dotado de libros-velamen, a la Sra. Meryem ALLEM, por coadyuvar en el asentamiento de la “coba metodológica”, a la Sr. Adiba BERBAR por hacer de constante “viento” con el fin de que llegue a buen puerto, a la Dra. Saliha ZERROUKI que fue “el mapa” para que descubra al tesoro “Lorca” y al Sr. Ahmed BERRAGHDA por permitirme topar con otros “botines”: unos pacianos y otros orteguianos, sin olvidarme, con “llovizna” nostálgica, a la Sra. LEFKIR Yasmina, primera titilante “estrella” que divisé como “grumete” en el tiznado cielo del hispanismo.

Por otra parte, y a golpe de “timonel” transmediterráneo, me gustaría agradecer reverentemente a Doña Dolores Pujol, Doña Marga Mallol y Don Raúl Eugenio por sus aportes bibliográficos y alentadores, a Meglena Georgievi, Isabel Cadenas, Adriana Díaz y Ginka Karadzova por sus perennes pesquisas y sus recurrentes respaldos.

Finalmente, destacar el apoyo incondicional del amigo Hannachi Hichem que me acompañó candorosamente en mi periplo oranés. Agradecerles, las entretenidas charlas lorquianas, a mí primo Aït Abba Rabeh y Nehili Raouf, seguridad de un futuro ilustre en la Universidad de Argel II, a mis hermanos, y a los colegas : Adane Salim, Amari Ahcen, Mibarek Bassem, Aissaoui Walid, y Lamine Nabil que entre recuerdos azulgranas y aventuras enloquecedoras, se pudo encarrilar este trabajo, que también es el suyo.

Índice

Introducción	1.
---------------------------	----

Primer capítulo: Lorca y el simbolismo

1. Biografía de Lorca.....	6.
1.1. Infancia.....	6.
1.2. Bachillerato.....	8.
1.3. Universidad de Granada.....	8.
1.4. Residencia estudiantil.....	10.
1.5. El Maleficio de la mariposa y el dilema estudiantil.....	13.
1.6. Concurso del canto Jondo.....	15.
1.7. Pintura de García Lorca.....	18.
1.8. Lorca y la generación del 27.....	21.
1.9. Romancero gitano.....	22.
1.10. Poeta en Nueva York.....	23.
1.11. La Barraca.....	25.
1.12. Amor a don Perlimplín con Belisa en su jardín.....	26.
1.13. Bodas de sangre.....	28.
1.14. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.....	29.
1.15. La casa de Bernarda Alba.....	30.
1.16. Muerte de Lorca.....	31.
2. Aclaración terminológica: poesía y teatro.....	36.
3. El simbolismo.....	38.
3.1. Poesía simbolista.....	38.
3.2. Teatro simbolista.....	40.
3.3. Movimiento simbolista.....	42.
3.4. Simbolismo hispánico.....	44.
3.4.1. Rubén Darío.....	44.
3.4.2. Juan Ramón Jiménez.....	45.
3.4.3. Valle-Inclán.....	46.

3.5. Simbolismo lorquiano.....	48.
3.5.1.1. Añicos vegetales.....	48.
3.5.1.2. Trigo.....	48.
3.5.1.3. Rosa.....	49.
3.5.1.4. Manzana.....	50.
3.5.2. Añicos clásicos.....	50.
3.5.2.1. Aire.....	51.
3.5.2.2. Tierra.....	52.
3.5.2.3. Agua.....	52.
3.5.2.4. Fuego.....	53.
3.5.3. Añicos eróticos.....	55.
3.5.3.1. Paloma.....	55.
3.5.3.2. Muslo.....	56.
3.5.3.3. Caballos.....	57.
3.5.4. Recursos simbólicos.....	58.
3.5.4.1. Símbolo bisémico.....	59.
3.5.4.2. Sinestesia.....	60.
3.5.4.3. Metáfora.....	61.
3.5.5. Tipología simbólica.....	62.
3.5.5.1. Animales.....	62.
3.5.5.2. Mito.....	63.
3.5.5.3. Lo nocturno como forma poética.....	64.
3.5.5.4. La mujer.....	66.

Segundo capítulo: Hombres y mujeres en Lorca

1. Mujeres en la obra de Lorca.....	70.
1.1. La mujer lorquiana antes de 1929.....	70.
1.1.1. La mujer en el cante Jondo.....	70.
1.1.2. La mujer en el Libro de poemas.....	71.
1.1.3. El Maleficio de la mariposa.....	73.
1.1.4. Mariana Pineda.....	73.

1.1.5. La mujer en el Romancero gitano.....	75.
1.1.5.1. La Monja gitana.....	75.
1.1.5.2. Preciosa y el aire.....	76.
1.1.5.3. Romance de la pena negra.....	77.
1.1.5.4. Romancero sonámbulo.....	78.
1.1.5.5. La Casada infiel.....	80.
2. Hombres en la obra de Lorca.....	81.
2.1. El hombre lorquiano antes de 1929.....	81.
2.1.1. Poema del cante Jondo.....	81.
2.1.2. El Libro de poemas.....	82.
2.1.3. El Maleficio de la mariposa.....	83.
2.1.4. Mariana Pineda.....	85.
2.1.5. Romancero gitano.....	86.
2.1.5.1. San Gabriel.....	86.
2.1.5.2. San Miguel.....	87.
2.1.5.3. Antoñito el Camborio.....	87.
2.1.5.4. Burla de Don Pedro a caballo.....	88.
2.1.5.5. Tamar y Amnón.....	90.
3. Personajes femeninos después de 1929.....	91.
3.1. La Zapatera prodigiosa.....	91.
3.2. Belisa.....	93.
3.3. Doña Rosita la soltera.....	95.
3.4. Bernarda Alba.....	97.
4. Personajes masculinos después de 1929.....	98.
4.1. Oda a Walt Whitman.....	98.
4.2. Gonzalo/Hombre 1.....	100.
4.3. El Zapatero.....	102.
4.4. Don Perlimplín.....	104.
4.5. Pepe el Romano.....	106.

Tercer capítulo: La mujer barbuda en Lorca

1. Agronomía de Yerma.....	110.
1.1. Yerma.....	111.
1.2. Juan.....	112.
1.3. Víctor.....	112.
1.4. La Vieja.....	113.
1.5. Los coros.....	114.
2. Sonetos del amor oscuro.....	114.
2.1. Tenebrario de los Sonetos del amor oscuro.....	115.
2.2. Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma.....	117.
2.3. Llagas de amor.....	119.
2.4. Soneto de la guirnalda de las rosas.....	120.
2.5. El poeta dice la verdad.....	122.
2.6. . El poeta pide a su amor que le escriba.....	123.
2.7. Ay voz secreta del amor oscuro.....	125.
2.8. Soneto de la dulce queja.....	126.
2.9. Noche del amor oscuro.....	128.
2.10. El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca.....	130.
2.11. El poeta habla por teléfono con el amor.....	131.
2.12. El amor duerme en el pecho del poeta.....	132.
3. El hirsutismo en Lorca: desmitificación de la mujer barbuda.....	134.
Conclusión.....	159.
Bibliografía.....	164.

Introducción

García Lorca, abanderado de la armada española que encauzó los mares del numen poético, y del teatro trágico. Como Ulises, supo recorrer remando contra viento y marea para que el maestrazgo de su arte escarchara en la Troya del simbolismo escabroso y verde, a pesar de la reciedumbre de los vendavales franquistas, y de la luna que jugueteaba con el flujo y el reflujo de sus imbricados sentimientos, pasando por la vorágine de su *agitanamiento* y desembocando en el plomo de las balas que se licuó en su corazón. Así, fue diezmado su doloroso duende.

Poeta y dramaturgo andaluz, respiró y aspiró hondamente el legado de su abolengo que rezumaba de un fragor que sabe a flamenco, guiado intestinamente por los compases de la música reverberante y de los cantaores que sintonizaban gargantas y cataratas poetizadas dentro de un híbrido de casidas y divanes que se embeben de las yeserías del mocárabe en la Alhambra. Melosos divanes que manan del paseo de los leones, máxime de unos vocablos de ocho siglos que se humedecen desde el suspiro del moro hasta las nevadas que recubren brillantinamente los picachos de las Alpujarras y de las morerías labradas a partir de la *crisopopeya* lorquiana: un alquimista del verbo.

El contraste de sentimientos se hacía más incoloro después de sus variopintas experiencias en Nueva York que rotularon negritamente la crisis afectiva del poeta.

A partir de esa escisión sentimental podemos jalonar el tema de nuestro trabajo titulado: El hirsutismo en García Lorca: hacia una desmitificación simbólica de la mujer barbuda. (Casos de estudio: *Yerma* y *los Sonetos del amor oscuro*). En otras palabras, estudiaremos, arguyendo, las distintas estigmas simbólicas del homoerotismo lorquiano engastadas en una obra que, a priori, tienen por protagonistas a personajes femeninos.

Yerma y *Los Sonetos del amor oscuro* acatan esa rectilínea descripción dibujada de modo que sean obras escritas en el periodo más maduro del poeta, dejando aparte la pluma juvenil, para parir a *Yerma* con navaja entintada, y blandir a *los Sonetos* como una daga enrojecida. Ambas obras relatan una tragedia, peor, la misma tragedia, con distintos protagonistas que es Federico. Ambas destilan hiel y amargura, tribulación y sufrimiento, melancolía y tristeza en el momento de confluir hacia el epicentro de los personajes, dando a

conocer al amor oscuro de Juan y a un yermo Lorca de suerte que la maldición caiga sobre mucha gente pero, al fin y a la postre, sobre la misma ánima.

La literatura lorquiana se erige como un regio palacio multicultural en el cual se entreveran copiosamente una retahíla de tradiciones tal como la andaluza, griega, y musulmana, lo que enjaeza sutilmente los recovecos más arcanos de su narrativa y los encabalgamientos más cabalísticos de su lírica, pintando mayestáticamente una *Velásquezada* donde impera el verdoso mortuorio y el vidente amor oscuro.

Amor condenado a eterno movimiento, habiendo antes estado quieto en la oscuridad. Esa frase resume sosegadamente la ajetreada visión lorquiana del mundo: el amor como relámpago dentro de la infértil obra oscura.

García Lorca, a través de sus escritos, utilizaba una tinta negra para que se entrevea el folio más blanco que nunca en una dualidad que se entretujan en su claroscuro corazón.

Entre las razones que nos empujaron para elegir esta temática y entre los objetivos perseguidos, aparte de nuestra afición por el trabajo del poeta, el querer indagar en su obra, tomando en cuenta el simbolismo homoerótico, además de los aspectos psicobiológicos, vitolas claves, y arrinconados, en el momento de desmenuzar e interpretar a *Yerma*, por añadidura del estepario campo de investigación en cuanto a los *Sonetos del amor oscuro*, obra con falta bibliográfica en nuestro país comparándola con el *Diván*, y su importancia trascendental en el entendimiento del idiolecto ideológico lorquiano y con tal de desenmascarar al protagonista Lorca dentro de su propia obra.

Amor y muerte, luz y oscuridad. La celeridad amorosa siempre termina en el barranco de la muerte. Toda la obra lorquiana transita por ese unívoco camino que lleva inexorablemente al desenlace trágico a partir de una subitánea ebriedad debida a las copas del amor oscuro que servía el dramaturgo a sus personajes femeninos.

En nuestro trabajo, no nos focalizaremos en relatar los famosos sucesos de *Yerma*, sino en buscar esa metamorfosis que arrebató a los personajes lorquianos de modo que se detone el final dramático. Los *Sonetos del amor oscuro* servirán de *arcoíris* para certificar anteriormente los lluviosos resultados alcanzados en *Yerma*.

Yerma depara esencialmente el problema de la esterilidad, cosa repetitiva en la sociedad de aquel entonces, buscando desesperadamente un hijo que Juan, por razones de hombría, se lo niega taxativamente, lo que acarrea, al final, el estrangulamiento de Yerma a

Juan. *Los Sonetos del amor oscuro* es un poemario en primera persona que relata la inexpugnable espera del autor a un fantasmagórico amado, unas retrospectivas atestadas de añoranzas y lamentaciones, unos deseos que flirtean con violencia y sadismo, total: veintidós cuartetos, veintidós tercetos y un amor oscuro.

Tal como todas las obras lorquianas, los personajes, sobre todo los femeninos, son empujados a pasar por la glorieta diegética a raíz de unas bifurcaciones que suelen ocurrir a nivel psicológico y biológico; *Yerma* es el arquetipo por antonomasia ya que se sienten bifurcadas fluctuaciones, poniendo en tela de juicio la maternidad de la protagonista, o hasta la irresponsable paternidad de Juan que, en un momento dado, se apropia de unas características femeninas que le ponen paradójicamente más misterio al personaje.

Los Sonetos del amor oscuro pintaron lóbregamente las entrañas lorquianas gracias a una paleta de rojo sanguíneo y verde mortuorio que finiquitarían maestramente su lienzo sentimental donde todos los colores se destiñen en monocromo. Entre soneto y soneto se engasta un alarido lorquiano que vindica equidad, en un mundo en el cual sus palabras claves fueron condescendencia, amor y libertad en vez de egoísmo, pavor y guerra, una súplica que fue acogida, como la mayoría de sus ruegos, con escarnio y desdén.

La oscuridad del amor lorquiano abrió un debate henchido de controversias, sin embargo, el homoerotismo del poeta sólo se pudo expresar a través de polícromos versos que confluyen hacia un mismo color. Un color que no fue solo una muestra de venganza y animadversión, sino también de coraje y envalentonamiento, con tal de sortear con los escollos sentimentales y sociales, ergo, plasmar una obra que enjuaga los más sinceros dolores de Lorca.

Dicho esto: ¿Qué papel desempeña la mujer en *Yerma*? De allí, A sabiendas que Lorca era homosexual, ¿trasplantó su psicobiológica cosmovisión masculina en otra femenina para que no se sienta la omnipresencia ausente? Será que al fin y al cabo, ¿la mujer misma es un símbolo más del hombre? O que ¿la paloma de sus *Sonetos del amor oscuro* fue la regla que no confirmó la excepción, es decir un desdoblamiento unificado? ¿Existe realmente una *mujer barbuda* en Lorca, o es sólo un hirsutismo mitológico que arropa a sus personajes femeninos?

Nuestro trabajo se repartirá en tres capítulos: En el primero, veremos, con palomitas simbólicas, a la película escrita de Lorca; nos pararemos en las etapas más importantes del literato, así como un resumen de sus obras más destacadas tomando en cuenta su entorno y las vitolas que le coadyuvaron a ser lo que fue. En el segundo nos focalizaremos sobre los

personajes femeninos y masculinos antes y después de 1929 para desembocar en la comparación entre *Yerma* y los *Sonetos del amor oscuro* y desmitificar a la *mujer barbuda*, quizás la única mujer con la cual el sol tardaba vanamente en alborear sus rayos verdinegros.

Capítulo 1 : Lorca y el simbolismo

Capítulo 1 : Lorca y el simbolismo

*Se le vio caminar solo con ella/sin miedo a su
guadaña/-Ya el sol en torre y torre; los martillos en
yunque-yunque y yunque de las fraguas/ Hablaba
Federico/requebrando a la muerte, ella escuchaba.*

Antonio Machado (El crimen fue en Granada)

*Así es la vida Federico, aquí tienes/las cosas que
te puede ofrecer mi amistad/de melancólico varón
varonil/Ya sabes por ti mismo muchas cosas/Y otras irás
sabiendo lentamente.*

Pablo Neruda (Oda a Federico García Lorca)

1. Biografía de Lorca

1. 1. Infancia

Una estrella fugaz de fuego arremetió contra la gélida noche granadina. 5 de Junio de 1898. Las tinieblas y tenebrosas atalayas de Fuente Vaqueros asistieron al nacimiento de Federico García Lorca. Este mismo pueblo en el cual, años después, será homenajeado, entre acequias y chopos, al atribuir su nombre a la calle de la Iglesia:

Por todas partes cantan las acequias y crecen los altos chopos donde el viento hace resonar sus músicas suaves en el verano. En su corazón tiene una fuente que mana sin cesar y por encima de sus tejados asoman las montañas azules de la vega pero lejanas, apartadas, como si no quisieran que sus rocas llegaran aquí, donde una tierra muelle y riquísima hace florecer toda clase de frutos.¹

¹ Gibson, I. (1985): *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Tomo 1. Grijalbo: Barcelona, pp. 62-63.

Era el primogénito, hijo de Don Federico García Rodríguez, labrador solvente, y su segunda esposa, Doña Vicenta Lorca Romero, maestra de Fuente Vaqueros. Lorca llegó a tener otros dos hermanos (Luís y Francisco) y dos hermanas (Isabel y Concha). Su madre fue la encargada de su instrucción enseñándole las primeras letras antes de que siguiera el proceso en la escuela.

En los albores de su crecimiento, nuestro poeta aprendía las diferentes canciones populares, en una manifiesta afición al cante jondo y a la guitarra, que le acompañarán en la madurez de su intelecto, poniendo cada palabra en el solfeo consonante o asonante de su melódica poesía.

En 1907, se trasladó a vivir en Asquerosa, (luego llamada Valderrubio), a cuatro kilómetros de Fuente Vaqueros. Su primer maestro fue Don Antonio Rodríguez Espinosa, decía de Lorca que predicaba sermones, además de que el mismísimo autor reconoció que construía teatritos, altares, sabiendo ya de donde provenía ese instinto innato para el teatro.

Cuando Don Antonio se fue a vivir en Almería, tierra del sol que no balbucía, mandó a que el niño le acompañara con tal que se esmerara en los estudios, vocación que seguramente detectó el profesor.

Federico era un chico frágil y asustadizo, cosas que se corroboraron después de haber entrado en el laberinto de la soledad almeriense de modo que escuchaba temerosamente a los estrepitosos truenos y a las arreciantes tormentas.

Llegó a trabar amistad con el lagarto gota de cocodrilo, con el caracol pacífico burgués de la vereda y con la cigarra que al morir se ponía sobre el lecho de la tierra muerta de luz.

Federico se refería a su casa como la mejor cosa que le brindó el destino. Toda la sarta de elementos dichos anteriormente hizo un torbellino impetuoso en el momento de devastar a su personalidad. Una niñez de la cual dice:

Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad...Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez, de oír hablar a la gente. Es la memoria poética, a ella me atengo...Amo la

tierra. Me siento ligada a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística.²

1.2. Bachillerato

García Lorca no era de esos empollones, o por lo menos, no hay biografías que revelan tal aseveración. Era un estudiante medio, que tenía que pasar su bachillerato, sin embargo, una enfermedad en la boca, un flemón según parece, hizo que su familia y él, regresaran a Granada alquilando una vivienda en 1909.

En Granada, cursa el bachillerato en el colegio de San Bartolomé y Santiago, con el primo de su madre, Don Joaquín Alemán. Este último decía que Federico solo hacía garabatos en su cuaderno llenándolo de caricaturas y dibujitos.

Un compañero suyo decía también que era el peor de la clase porque no le interesaba un ápice lo que estudiaban, además de considerar a Lorca como un afeminado tildándole de “Federica”.

El granadino terminó la etapa escolar sin obtener unas notas de genio. Suspendió en cuatro asignaturas en el bachillerato y se llevó unos cuantos notables (12 de 28 asignaturas).

1.3. Universidad de Granada

Como era obvio, Federico empezó a tocar piano, con el Maestro Don Antonio Segura, que enseñaba también composición y violín. Luego, al fallecer Don Segura, siguió la empresa con Francisco Benítez. El periplo musical fue clave en el

² González, G. C. (2002): *Federico García Lorca: Una vida para la poesía*. Revista ENTEMU, n°14, pp. 40-41.

florecimiento artístico del joven Lorca, a sabiendas, que se sentía el reverso de un anverso amortajados en jazmines, de los cuales emanaba un olor de bemoles.

En el Centro Artístico de Granada, ofreció su primer concierto y entre 1914 y 1918, algunos lorquistas le apodaron-aunque con exageración- *El prodigio de Granada* componiendo *El poema del Albaicín* hecho de cinco cantos y fragmento de zarzuela.

Con 16 años de edad, Federico entabló sus estudios de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad. Un mundo universitario dotado de augustos profesores que influenciaron inequívocamente a nuestro poeta, entre ellos cabe destacar a dos: El catedrático de Historia del Arte D. Martín Domínguez Berrueta y el de Derecho D. Fernando de los Ríos que (acabaría percibiéndose como “nieto espiritual” del gran maestro)³, además de convertirse en su amigo que le acompañará en su viaje a Nueva York.

El Catedrático de Historia del Arte, D Berrueta, solía organizar unos viajes por los cuatro costados de la península. En esos viajes, tuvo el honor de conocer a Machado en Baeza y a Unamuno en Salamanca.

Durante su aventura quijotesca por las llanuras y valles de España, García Lorca fue obnubilado por la verdura abracadabrante y los prados con un contraste de colores ascendente, leyendo las apologías hechas por toda una generación del 98, para recordar lo que se tiene, y olvidar lo que se perdió (últimas colonias), cosa que enmarcó sistemáticamente al Lorca jovial y juvenil. Así, Lorca escribió su primer libro *Impresiones y paisajes* en 1918 donde emuló a sus paisanos al describir la vida bucólica; campos yermos, campesinos arando, y/o que siegan mediante un solemne gavillazo a raíz de que el trigo se libere de sus térreas cadenas.

Escribe Lorca:

Estos campos, inmensa sinfonía en sangre reseca, sin árboles,
sin matices de frescura, sin ningún descanso al cerebro, llenos de
oraciones supersticiosas de hierros quebrados, de pueblos enigmáticos,

³ Gibson, I. (2003): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ediciones Folio: Barcelona, p. 69.

de hombres mustios, productos penosos de la raza colosal y de sombras augustas y crueles... todos amansados con una sangre que tiene de Abel y de Caín.⁴

Cuando pereció su profesor de música, quería que se fuera a París con tal que pueda perfeccionar sus dotes musicales, no obstante, sus padres se negaron tajantemente. Ese rechazo fue el clavel, definitivamente clavado, en el corazón de Lorca puesto que iba hacia nuevos perfumados horizontes, concretamente hacia el camino lleno de Magnolias poéticas.

Por añadidura, abandonó temporalmente sus estudios universitarios, tras una altercación con su amigo y profesor Martín Barrueta por causa de un cambio dentro de su libro dedicado a este último *Impresiones y Paisajes*, cosa que no le gustó a su profesor. Para más inri, con la sangrienta guerra mundial, nuestro poeta fue golpeado por el latigazo del terror; escenas de muerte y de cadáveres que le atormentaron, una impronta que se notará indudablemente en sus versos embalsados de un frenético *momento mori* es decir una sacrosanta crisis existencial que empapará su poética en agua bendita del oscurantismo, o sea un bautismo rociado:

Si muero/dejad el balcón abierto/El niño come naranjas/desde
mi balcón lo veo/El segador siega el trigo/desde mi balcón lo siento/Si
muero/ dejad el balcón abierto.⁵

1.4. Residencia Estudiantil

Durante la primavera de 1919, Lorca emprendió el rumbo hacia una etapa consustancial de su vida: La de viajar a Madrid. La capital española, cuna de los más

⁴ Posada, M. G. (1994): *F. García Lorca*. Tomo 6. Vol 1. Akal: Madrid, p. 78.

⁵ Armiño, M. (2007): *García Lorca antología poética*. EDAF: Madrid, p. 125.

renombrados literatos de aquel entonces, representaban las guirnaldas en la oscuridad intelectual con escritores como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado.

Lorca tenía el proyecto de ir a Italia, concretamente a Bolonia, mas, su profesor Fernando de los Ríos le convenció con el fin de que dejara su plan y que se viniera a la Residencia Estudiantil de Madrid; una residencia donde se reunían personas muy destacadas en el panorama del arte, y por lo mismo, se fue a Madrid, con una carta de presentación de Fernando de los Ríos para el autor de *Platero y yo*.

Nuestro poeta pasó cerca de diez años en tal residencia de manera no continuada. En el verano regresaba a su querida Granada, respirando tierra mojada, ciénagas encharcadas y las dichosas cigarras. En la residencia encontrará a los futuros intelectuales de la generación del 27. Fue más que una residencia puesto que sus poetas representaron la vanguardia española; un nido que anidaba a pájaros andariegos que tornasolaron las letras españolas y en donde Federico se forjaba diariamente intercambiando poesías incandescentes en la fragua madrileña.

Los amigos más frecuentados por García Lorca fueron Salvador Dalí, Luís Buñuel, Emilio Prados y Pepín Bello. En la residencia se solían hacer reuniones, conciertos y lecturas. Todo era cuestión de afinar los conocimientos en un arte dado, luego intercambiar las creaciones para pulirlas definitivamente. Rafael Alberti, era un asiduo visitante de la residencia, máxime de Juan Ramón y de Machado que iban respaldando al grupo en todo lo que hacían.

El granadino subía a la palestra siendo el faro de la residencia en el momento de tocar el piano, o la guitarra. Un silencio de catedral se escuchaba entre los presentes, mientras Lorca se encontraba en el altar para salmodiar sus sinfonías mecedoras.

Refiriéndonos a su físico:

Muchacho delgado, de frente ancha y larga, sobre la que temblaba a veces, índice de su exaltada pasión y lirismo, un intenso mechón de pelo negro.⁶

Juan Ramón lo caricaturizó líricamente:

Cobre, aceituno, blanco, amarillo, negro, como los anillos de cinco metales para el rayo, achaparrado en piña humana prieta.⁷

En Madrid, Lorca hizo de alfarero poético escarbando en lo más hondo de los lodazales con tal que encuentre el mejor adobe y arcilla para modelar sus versos. Sin embargo, el sol que habría de sacarlos tardó en despuntarse, y tuvo que buscar a su poesía entre Lucifer y el infierno marítimo:

El mar es/el Lucifer del azul/El cielo caído/por querer ser luz/
¡Pobre mar condenado/a eterno movimiento/habiendo antes estado/quieto en el firmamento!⁸

En contraposición, sus escapadas veraniegas a su pueblo, le devolvían el duende de la inspiración; ese ambiente de gorjeos y chapoteos le inyectaban espiritualmente para hilvanar el collar de las palabras.

Nuestro poeta llenaba sus verdosos pulmones, hasta que no cupieran ni un alfiler, de su Andalucía natal, antes de regresar al sufocar madrileño, donde los

⁶ Rozas, J. M. (1986): *La generación del 27 desde dentro*. ISTMO: Madrid, p. 55.

⁷ Castro, E. (1986): *Versos para Federico*. Universidad de Murcia: Murcia, p. 59.

⁸ Newton, C. (1992): *Lorca: una escritura en trances: "Libro de poemas" y "Diván del Tamarit"*. John Benjamins: Filadelfia, p. 61.

árboles y la flora respiraban y expulsaban dióxido de carbono, lo que llevaba a Lorca a escudarse detrás de sus recuerdos, trasladando estereotípicamente su Fuente Vaqueros, su viento del sur:

Viento del sur/Moreno, ardiente/llegas sobre mi
carne/trayéndome semillas/de brillantes/ miradas, empapado/de
azahares.⁹

1.5. El Maleficio de la mariposa y el dilema estudiantil

En 1921, García Lorca estrenó su primer *Libro de poemas* (66). Unos poemas que ya demostraban toda la calidad simbolista lorquiana. No obstante, su primer teatro.

El Maleficio de la mariposa, fue abucheada y hasta con pateos. En el teatro Eslava de Madrid, Los espectadores no asimilaban habilidosamente esa obra refinada para niños y pueblerinos, según decían, lo que no destempló a Lorca. En su *libro de poemas*, escribió en su prólogo a Gerardo Diego:

Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con
él perfectamente...Yo comprendo a todas las poéticas...Si es verdad
que soy poeta por la gracias de Dios-o del demonio-también lo es que
lo soy por la gracia de la técnica y el esfuerzo, y de darme cuenta en
absoluto de lo que es un poema.¹⁰

La máquina poética lorquiana se engrasó con aceite que manaba del fuego de su pluma. Un fuego que le carcomía, que le corroía, gracias a un don divino o mefistofélico, sin olvidar a la cultura del esfuerzo y del sudor perfumado que caía de su tez aceitunada: aceite poético echado en el fuego.

⁹ Rossi de Fiore, I. (2000): *El vuelo sin fin*. Biblioteca de textos universitarios: Salta, Argentina, p. 136.

¹⁰ De Lama, V. (1997): *Poesía de la generación del 27, antología crítica comentada*. EDAF: Madrid, pp. 207-208.

Ya llegó el tiempo de resolver la deuda que tenía con los estudios. Su licenciatura quedaba pendiente, y su padre le acuciaba insistentemente para que la finalizara de una vez por todas. Lorca dice:

¡Voy a terminar! Entraré otra vez aunque con carácter libre en el Alma Mater...Pero ¿tendré que abandonar mis hijos sin criar, lo que es lágrimas de mi espíritu y carne de mi corazón por acariciar el frío volumen de historias muertas y conceptos moribundos? ¿Podré sobrellevar sin peso las dos cargas? ... Yo lo que quiero es presentarle a mi padre en septiembre unas cuantas papeletas para darle un alegrón y marcharme tranquilo a publicar mis libros.¹¹

El dilema estudiantil permanecía un percance engorroso para Lorca. Por ende, quería ya terminar con su deber y ufanar a su padre para poder concentrarse del todo en sus libros. Nótese en la cita, que denomina metafóricamente a sus poemas como criaturas; unos poemas que fueron sacados con fórceps y a los cuales les cortó el cordón umbilical de la métrica, entre lágrimas del espíritu y carne del corazón vivo, para pasar al purgatorio de los libros muertos y de los tochos sepulcrados.

A la postre, terminará licenciado en derecho en 1923 (después de 8 años). En el momento de brindar un balance de su carrera universitaria, aunque no fuera tan brillante, eso no significaba un balance raquíutico sino que su mente estaba centrada en cosas que le atraían más. Entre lecturas y escrituras, no dispuso de un abanico temporal para llevar a cabo todos sus propósitos. A pesar de los pesares, llegó a buen puerto en el barco del encaprichamiento.

García Lorca fue el Quijote de los libros helénicos, surtidor inexorable de sus tragedias. Sobre el caballo de la paciencia, recorría vorazmente el Toboso de los libros de Garcilaso, y los poemas de Góngora, pasando por los molinos del clasicismo y las ventas del romanticismo.

¹¹ Posada, M. G. Tomo 6. Vol 2. Op. cit., p. 761.

En esa época, irrumpieron las primeras lavas de su volcán sentimental. Unas lavas que no seguían el rumbo natural para salir. Solapó durante mucho tiempo sus inclinaciones sexuales, con lo difícil que era salir del armario en aquel entonces. Algo que le atormentará seguidamente por extraviarse en el atolladero yermo de sus tripas que no terminarán, de pronto, de escarchar...

1.6. Concurso del canto Jondo

El cante jondo o primitivo cante andaluz, o cante andaluz agitanado, según el DRAE¹², es (Hondo o jondo: El más genuino andaluz, de profundo sentimiento).¹³ Uno de los cantes más consustanciales de la música andaluza, peculiaridad gitana de los cantaores que llenan el recinto de decibelios con una voz de ruiseñor gorjeante y unos compases de baile con ritmo del flamenco.

La mar de los españoles desconocían el trasfondo de ese canto a raíz de que pensaban que se trataba de un puro cante de borrachos que hacían el indio para que olviden sus penas y desgracias.

En 1922, Don Manuel de Falla, eminente investigador en el cante jondo, organizó un concurso. Quería promover esas mariposas que albergaba cualquier andaluz en el vientre de manera que pueda aletear su cante y que vuele hacia galaxias lejanas.

Lorca estaba tan entusiasmado con tal concurso que le salían lágrimas de felicidad por tener a tiro la prerrogativa de exponer su poema del cante jondo. En una conferencia sobre el tema, Lorca decía:

Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito.

¹² Diccionario de la Real Academia Española.

¹³ *Real Academia Española, diccionario de la lengua española (vigésima tercera edición)*. (2001): Tomo I. Espasa Calpe: Madrid, p. 429.

Viene de razas lejanas atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos...El cante jondo viene del primer llanto y del primer beso.¹⁴

En una conferencia del 1932 dirá:

Se trata de un cante netamente andaluz que existía en germen antes que los gitanos llegaran, como existía el arco de herradura antes que los árabes lo utilizaran como forma característica de su arquitectura...Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro.¹⁵

El cante jondo es una sinestesia del gitanismo. Cabe ahondar en los aljibes más ahuecados y los mares más abismados para rastrear por donde mana. Se diluye melódicamente en las cuerdas vocales de los cantaores y se coagula como balas en forma de azahares esparcidas por el céfiro suave y apacible. Total: El cante jondo es como el arco de herradura solo que se trata del *arcoíris calé*.

El poema del cante jondo apareció en 1931, sin embargo, Federico lo había escrito 10 años atrás. En una carta a un amigo decía:

Su ritmo es estilizadamente popular y saco a relucir en él a los cantores viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones...el poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la seguiriya, la solea, la saeta y la petenera. El poema

¹⁴ Sorel, A. (1997): *Yo, García Lorca*. Txalaparta: Tafalla, p. 68.

¹⁵ Posada, M. G. Tomo 6. Vol 1. Op. cit., p. 230.

está lleno de gitanos, de velones, de fraguas...el único que lo conoce es Falla.¹⁶

Nuestro poeta desmenuzó el libro; una sarta de poemas enhebrados por las cuerdas de su guitarra flamenca que asomaban como la umbría de un árbol que cubre solo al que se arrima contra el tronco, es decir, los andaluces que entienden de eso. Para los demás no es hablar en cristiano ya que el mismísimo Lorca decía que solo Falla lo conoce.

La temática gitana fue bien fresca cuando la trataron los dos compadres andaluces. El libro consta de 51 poemas; unos fueron publicados ya en distintas revistas y otros no. Empieza con la *Baladilla de los tres ríos*, luego la *Seguiriya* en honor a la obscuridad y de la muerte, seguido por el poema de la *Solea* que resalta la muerte impetuosa o el de la *Saeta* que son procesiones de la semana santa sevillana.

Empieza el llanto/de la guitarra/Se rompen las copas/ de la madrugada/Empieza el llanto/de la guitarra/Es inútil/callarla/Es imposible/ callarla/Llora monótona/como llora el agua/como llora el viento/sobre la nevada/Es imposible callarla/Llora por cosas/lejanas.¹⁷

Como los seres humanos, los instrumentos musicales también se ponen melancólicos, tétricos, y lóbregos hasta el punto de llorar a borbotones lágrimas sonorizadas con notas musicales que se licuan en un viento lacrimógeno a su vez: La guitarra lorquiana se toca con cinco ventrículos por eso derrama tantas lágrimas.

-Teniente Coronel

Yo soy el teniente coronel de la guardia civil.

-Gitano

¹⁶ Lorca, F. G. (1986): *Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. EDAF: Madrid, p. 12.

¹⁷ Lorca, F. G. (1999): *Antología*. Colihue: Buenos Aires, p. 50.

Sí.

-Teniente Coronel

¿Tú quién eres?

-Gitano

Un gitano.

-Teniente Coronel

¿Y qué es un gitano?

-Gitano

Cualquier cosa.¹⁸

Esos versos demuestran diáfana la cosmovisión desdeñosa de la benemérita del gitano, que un gitano puede ser un pez, la luna o una adelfa: cualquier cosa.

1.7. Pintura de García Lorca

No sería rocambolesco decir que los espeleólogos lorquistas no se aventuraron, con lámparas de carburo, en el momento de recorrer las iconoclastas cuevas lorquianas. Las biografías sobre Federico tienden a escasear intentando de buscar el correlato Lorca y pintura o dibujo.

Los primeros rescoldos artísticos se pueden encontrar en muchas cartas caricaturizadas y unos ornamentos teatrales. Se conservan más de 150 dibujos independientes.

En 1927, y con el auxilio de Dalí, consiguió exponer en la *Galería Damau* de Barcelona unos 24 dibujos entre los cuales se puede discernir claramente el retrato de su amigo figuerense.

¹⁸ Lorca, F. G. (1998): *Obras escogidas*. Andrés Bello: Santiago, pp. 321-322.

No paragonaríamos el realismo, halo pintoresco lorquiano, con el surrealismo daliano. No obstante, se podría avanzar que los dibujos de Lorca fueron más que garabatos dibujados con un trozo de carbón.

Nuestro pintor aleaba el estaño blanco y el cobre rojizo en una demostración del prodigioso alquimista que tamiza los colores para obtener una cromática piedra filosofal, permitiéndole transformar su poesía en un auténtico lienzo aurífero.

A merced de esa experiencia pictórica, el poeta supo infundirle a sus composiciones contrastes de luces de modo que cada color simbolice la clorofila o la melanina del texto de acuerdo con los rayos selectivos que emanan del autor.

Verbi gratia, el negro es el color de la hecatombe tumbal y del temblor fulgurante que barrunta una ventisca sibilina nonata ya que, de hecho, el desenlace es consabido, pero el paroxismo del poema es desconocido:

Los caballos negros son/las herraduras son negras/y otras
muchachas corrían/perseguidas por sus trenzas/en un aire en donde
estallan/rosas de pólvora negra.¹⁹

Esos versos extraídos del *Romance de la guardia civil española* en donde hubo un enfrentamiento fatal para los gitanos, en ese caso unas muchachas, contra la benemérita. A veces el color blanco también tiene un matiz mortífero como en:

La muerte coronada/de azahares marchitos/Canta y canta/una
canción/en su vihuela blanca/y canta y canta y canta.²⁰

¹⁹ Lorca, F. G. (1990): *Romancero Gitano, llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Castalia: Madrid, p. 187.

²⁰ Arango, M. A. (1989): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Fundamentos: Madrid, p. 87.

El blanco aun puede llevar cargas de erotismo, que si lo escurriéramos pícaramente gotearía el néctar oloroso y libidinoso de jazmines que macula al folio poético lorquiano:

La noche de anís y plata/relumbra por los tejados/Plata de arroyos y espejos/Anís de tus muslos blancos.²¹

Muchos colores pueden abarcar una dicotomía o una multiplicidad de simbologías en cuanto estén empleados como el amarillo que puede florecer en el capullo de la felicidad y de la ufanía y/o puede ahogarse en las profundidades tétricas e infaustas de los aljibes:

Ajo de agónica plata/la luna menguante pone/cabelleras amarillas/a las amarillas torres.²²

O en:

Y el agua errante se pondrá amarilla/mientras corre mi sangre en la maleza/olorosa y mojada de la orilla.²³

El rojo también emerge cuando se trata, más que nada, de la pasión ferverosa y del fervor pasional; un rojo que despierta lo rijoso: (Me miré en tus ojos/ pensando en tu boca/Adelfa roja).²⁴

²¹ Chabas, J. (2001): *Literatura española contemporánea*. Verbum: Madrid, p. 449.

²² Beltrán, L. (1986): *La arquitectura del humo*. Támesis: London, p. 164.

²³ Valverde, J. M. Santos, D. (1988): *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Anthropos: Barcelona, p. 305.

²⁴ Guerrero, P. Dean-Thacker, V. (1998): *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Universidad de Murcia: Murcia, p. 60.

En cuanto al verde, emerge a su vez de los matorrales lorquianos más pesimistas; sobre todo va acompañado de la fronda hojarasca vespertina, o del viento que llora antes de que se enjague la nariz con lirios: (Sobre la noche verde/las saetas/dejan rastros de lirio/caliente).²⁵

Surge clara y manifiestamente la trastienda pigmentada que habita la obra lorquiana puesto que hay una confluencia conflictiva y sintonizada, araña que se devana enmarañándose y que se reencuentra con su propia telaraña de Ariadna.

No cabe duda que García Lorca fue un superdotado polifacético que respiraba la excelsitud a sabiendas que era musicólogo en las venas y poeta en las arterias. Máxime de ser pintor y dramaturgo de calidad. Poder congregar los chopos de la creatividad literaria, los lirios de la ingeniosidad rítmica y los robles de la paleta cromática, es digno, a la sazón, de ensalzamiento y de reconocimiento: poeta que pinta con péndola de colores y que escribe con pincel de tinta.

1.8. Lorca y la generación del 27

En el mitológico año 1927, renació de sus cenizas el fénix cordobés a través de las cenizas recaudadas por todos sus adoradores con tal que derramara, sobre ellos, una culteranista lágrima curativa, y hermanar, con su abrasadora melena poética, a muchas Soledades que presenciaron su conmemoración en el Ateneo Sevillano, un yerto mes de diciembre.

Muchos artesanos del *verbum* le rindieron un dionisiaco homenaje leyendo sus poemas y dedicándole báquicas noches de ígneos hiperbatones y de oximorones siderales. Entre los presentes había, más que nada, los componentes de la generación del 27: Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Gerardo Diego...

²⁵ Karageorgu-Bastea, C. (2008): *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el poema del cante jondo*. El colegio de México: México, p. 227.

1.9. Romancero gitano

Nuestro poeta estaba en plena cocción poética en el horno de la celebridad cuando dio a conocer su *Romancero Gitano* en 1928. Una colección de 18 poemas que hacían de epítome turgente en lo que es el sufrimiento gitanesco. El alfanje simbolista lorquiano se iba aguzando de poema en poema para que termine con un Harakiri lírico, abriendo el vientre de su duende, y así, preserva el honor del gitanismo.

Ese libro le permitió alcanzar definitivamente el estrellato con poemas como *La muerte de Antoñito el camborio*, *Romance de la guardia civil*, *Romance de la luna, luna*, *Thamar* y *Amnón* o *Romance sonámbulo*:

En mi libro hay un solo personaje, desde el principio al fin. Este personaje es “la pena” que no tiene nada que ver con la tristeza, ni con el dolor, ni con la desesperación...La pena es una especie de sombra interior, profunda.²⁶

Con la ayuda del huso palabrero, Lorca consigue enhebrar sus versos reivindicativos con la tela deshilachada de la realidad gitana, dando a conocer otra faceta del prejuicio desfavorable que tenía la sociedad en cuanto a ellos. Gracias a él, se depararon nuevos conceptos en el campo de la poesía donde el verde de sus llanuras y la luna que se despunta simbolizan el desenlace trágico; cosas que lo propulsaron hacia la bóveda celeste de los destellantes escritores, junto con su mentor Góngora, haciendo de *Ursa Major* para guiar, en la noche sonámbula, al *barco del gitanismo*.

²⁶ González, G. C. Op. cit., p. 50.

1.10. Poeta en Nueva York

La crisis emocional suele ahogar la cabeza descorazonadora entre oleadas de emociones. Eso mismo le pasó a nuestro poeta que después de haber roto con Salvador Dalí, y después de que se haya autointerpretado como *el Perro andaluz* se sintió asfixiado por los gases tóxicos de sus sentimientos y concretamente de su homosexualidad.

A Lorca le dolía la china de su condición en el zapato de su corazón; buscaba vanamente un dentista de las almas para que le quite la caries de su homosexualidad. Intentó agazaparse en la religión pero nada. Ningún reflujó del mar pudo obliterar este sentimiento dibujado en la arena de su ánimo.

En una carta decía:

Yo he resuelto en esos días un estado más doloroso que he tenido en mi vida. Tú no te puedes imaginar lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, vacía para mí, y sin tener el menor consuelo de nada²⁷

Es raro que Federico se sintiera así, sobre todo en una Granada que tantas veces le tendió la mano para ayudarlo a escribir en su alma las páginas más bonitas de su vida. Su homosexualidad era una psicosis que acarreaba y una neurosis que le agobiaba, haciendo que se carcomiera como una lombriz en una manzana.

Cuando sus amigos se percataron de que no iba bien, uno de ellos, su profesor y amigo Fernando de los Ríos le invitó con el fin de que hicieran un viaje a Estados Unidos y, ergo, cambiar de aires. Su padre le pagó el viaje tras de que sus amigos insistieran, lo que permitirá a nuestro escritor simbolista redactar una página nonata de su ajetreada vida.

(Impresionante por frío y cruel...-se refiere a Nueva York-espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible pero sin

²⁷ López Alonso, A. (2002): *La angustia de García Lorca: la palabra como síntoma*. Algaba: Madrid, p. 88.

grandeza).²⁸ Lorca llegó a Nueva York un 25 de junio de 1929 después de un viaje de 6 días. Ingresó la universidad de Columbia y se puso a estudiar inglés, un idioma que no dominó como Dios manda. Nuestro poeta descubre el nuevo mundo donde se regaba a máquinas en vez de Magnolias y que cantaba el dinero en vez de la zumaya.

Federico se sintió atraído por el imán de la diferencia. Un mundo que contrasta con el suyo pero en sus entrañas es el mismo. Quería fisgonear en los cajones de otra sociedad y dar con nuevos utensilios, mas dio con los mismos de siempre: El cadalso del racismo que ardía con sus llamas y que hacia más negros a los morenos, algo que encendió los grillos de Lorca para que pueda escribir su *Poeta en Nueva York*.

El libro fue redactado durante su estancia nuevayorkina aunque fue publicado en 1940. Como se había trasladado al país del progreso, él también se dejó llevar por el flujo de las corrientes surrealistas y dadaístas. La obra es una crítica áspera al Homo en el sentido antropológico de la palabra, más allá del capitalismo norte americano. El hombre que huye hacia atrás a raíz de que ningunee todos los preceptos del amor y de la igualdad.

En el mundo de los tuertos en donde solo él era ciego, a unos ojos sin luz que solo veían en el orbe de la utopía, su cosmovisión se convirtió en surrealista; una sedimentación que se notó en el libro cuyo túnel de la oscuridad, será futuriblemente, luminoso:

En el país de los yanquis domina un halo irracional, sin zodíaco, donde el progreso, es la mayoría. ¡Retruécano! O la inversión de los términos. Alucinación. Allí luchó nuestro poeta y otros contra la oscuridad. Son candelas de aurora que aquí no se apagan. Comprobó Federico que, allí, en Nueva York, no existen estos espacios infinitos que anonadaba el corazón de Pascal y despertaban la concupiscencia de Kant.²⁹

²⁸ Sorel, A. Op. cit., p. 101.

²⁹ Claude Coufon. *Federico García Lorca*, p. 47.

<http://inabima.org/BibliotecaInabima2/C/Coufon,%20Claude/Coufon,%20Claude%20-%20Federico%20Garc%20EDA%20Lorca.pdf>

Nuestro poeta trata la bifurcación rural y urbana a sabiendas que aboga por una *bucolicación* del mundo; con el sol de la justicia siempre brillante y que chamusquen, para siempre, las nubes del racismo, asimismo que el ruiseñor de la libertad cantará ufanamente sobre el naranjal de la mansedumbre humana:

¡Oh salvaje Norteamérica!/ ¡Oh impúdica! ¡Oh salvaje!/Tendida
en la frontera de la nieve/El mascarón, ¡Mirad el mascarón!/ ¡Qué ola
de fango y luciérnaga sobre Nueva York!³⁰

1.11. La Barraca

Una vez finiquitado su periplo estadounidense, Se dirigió rumbo a Cuba para dar una conferencia sobre la *arquitectura del cante jondo*, un país que le sentará, indudablemente, mejor que la patria de Walt Whitman. Lorca siempre se identificó con América Latina ya que siempre ha oído las dalias de su Granada allá.

En España, publicó su obra *El público* en 1930; un libro que contiene una excesiva temperatura ideológica para los aficionados del teatro a la sazón. Un contenido por donde mana una violencia abultada y una fuerte dosis de homosexualidad para la época, lo que hizo que, en ese sentido, se adelantará a su tiempo.

1932. Fue el año del pistoletazo de salida, dando lugar a un teatro montable y desmontable llamado *La Barraca*. Lorca era el director de esa alacena cultural que expelía de su sabia chimenea una humareda cervantina, calderoniana y lopedevesca. Entremeses y vodeviles expuestos en todo el país en virtud de renovar, con cemento clasicista, los pilares decaídos del teatro español.

Federico optaba por un teatro didáctico, subversivo y arcaico en la medida de que perpetuaba la tradición de sus progenitores literarios, y él, como un hijo dócil, les sufragó al lanzar en el piélago del arte *La Barraca*; un barco que abarcará, a cuestas, el peso del teatro español, y la abracadabrante sutileza del clasicismo para

³⁰ Arteché, M. (2001): *Poesía y prosa*. Universitaria: Santiago, p. 259.

con un público que hace de interlocutor activo encerrando la verdad humana del teatro:

Dès lors, son activité théâtrale-Lorca- apparaît subversive en dehors de toute idéologie constituée, simplement parce qu'elle vise à susciter, à réveiller et à Nourrir de poésie un public conçu comme interlocuteur actif et dépositaire authentique de la vérité humaine du théâtre.³¹

1.12. Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín

Federico pone en un pedestal a la mujer y la protagoniza golpeándola con el martillo del dolor sobre el yunque de la tragedia. En 1924, escribió *Mariana Pineda*, una obra teatral que trata del símbolo de la resistencia andaluza; participó en la insurrección contra Fernando VII y murió trágicamente a garrote civil. Para el dramaturgo, es el Guadalquivir que les permitió depurar con sus aguas la sangre tiránica con tal que se pueda respirar la brisa de libertad:

¡Morir!;Qué largo sueño sin ensueños ni sombra!/
¡Pero, quiero morir por lo que tú no mueres/por el puro ideal que iluminó tus ojos!/
¡libertad porque nunca se apague tu alta lumbre!/
¡me ofrezco toda entera. ¡Arriba corazones!³²

En 1926, terminó *La zapatera prodigiosa*. Una farsa que muchos la trabucan con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín*; obra escrita en 1928 que

³¹ Laffranque, M. (1967): *Revue Bulletin Hispanique*. Vol 69, nº1. Universidad de Burdeos: Burdeos, p. 296.

Por consiguiente, su actividad teatral-Lorca- aparece subversiva fuera de cualquier ideología constituida, simplemente porque aspira a suscitar, despertar y alimentar de poesía un público concebido como interlocutor activo y depositario auténtico de la verdad humana del teatro. (Traducción propia)

³² Martín, E. (1989): *Federico García Lorca, Antología comentada*. De la torre. Vol 2. Madrid, p. 119.

denuncia el núbil matrimonio juvenil con la senectud decrepitante, lo que atizará las ganas de la protagonista de ser cornuda:

El cincuentaño Perlimplín, solitario y ensimismado con sus libros, descubre el amor al enamorarse de la joven Belisa. La madre de la doncella y de la sirvienta de Perlimplín traman un matrimonio de conveniencia. Pero Belisa engaña a su marido la misma noche de bodas. El viejo, sabedor de la traición, inventa un personaje de rostro, seductor y misterioso, que enciende la pasión de la joven esposa. El desenlace llega cuando, tras una cita concertada de Belisa y el galán en el jardín, Perlimplín descubre al joven en sí mismo dándose muerte.³³

Otra vez, el dramaturgo expurga e inculpa tácitamente a los ancianos que, a pesar de la placidez del volcán endógeno buscan a veinteañeras para que irrumpiera. En contraposición, amonesta a las jóvenes por concertar matrimonios de conveniencia ya que terminarán fidedignamente en infidelidad. Federico pincela un iridiscente entramado para tratar una negruzca lacra de su sociedad: Una negruzca lacra que perdura en el zarco cielo hogaño:

Las connotaciones cromáticas van desde la pureza hasta lo fúnebre, pasando por la pasión o la sexualidad. El verde precisamente tiene valor erótico en Lorca-y de mortalidad-pero además establece conexiones con la clausula viejo verde que enlaza con el antiguo tema del viejo y de la niña.³⁴

³³ Isabel Pulido Rosa. *Semiótica teatral de una aleluya lorquiana: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, p. 5.
<http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4661/1/Semi%C3%B3tica%20Teatral%20de%20una%20Aleluya%20Lorquiana.%20Amor%20de%20Don%20Perlimpl%C3%ADn%20con%20Belisa%20en%20su%20Jard%C3%ADn.pdf>

³⁴ Pulido-Rosa, I. Op. cit., p. 13.

1.13. Bodas de sangre

Si el *Romancero gitano* elevó a Lorca hacia la cúspide poética, *Bodas de sangre* lo alzó a los pináculos de la tragedia teatral. Estrenada en 1933, va a ser la primera obra teatral de una trilogía magistral.

El título es muy significativo puesto que es sustancialmente inherente a lo que le inspiró la redacción de esa obra. La novia, huyó con su amante el mismo día de su boda. Por la mañana, toparon con ella yacida y herida, yuxtapuesta al yerto cadáver de su amante matado por el hermano de la novia.

García Lorca, después de recibir el puñal de esa tragedia en el corazón de su musa, se puso a escribir con pluma bermeja, sobre folio níveo, los eventos de esa tétrica historia, donde coagulan los fluidos vengativos.

Todo empieza con la boda que se estaba incubando entre dos familias de labradores. La madre del novio, que tenía una animadversión declarada a la familia de los Félix, concretamente a Leonardo, un pobre casado y con hijos, seguía enamorado de la novia que se iba a casar. El día del casamiento, el novio, muy enamorado de su prometida, ya se veía en luna de miel, pero, rápidamente se transformará en luna de sangre. La novia a quién, no le gustaba su prometido, decidió escaparse con Leonardo, lo que acarreó que el novio los persiguiera y que se entremataran. Un final trágico con *vendetta* y que chorrea maculando, con rojo escarlata, las conciencias del público.

Sobresaltan abiertamente las raíces del árbol inspirativo lorquiano en el suelo de las tragedias griegas al poner de relieve el *fatum* que recae como una guillotina sobre la suerte de las personas, además de los conceptos aristotélicos que pululan por el texto a través de la catarsis que se le suministra, sin olvidar al *patetismo lírico* para resaltar empíricamente la sociedad española de aquel entonces y el *divorcio de sangre* que acarrea la llegada de ése último al *río sentimental*:

Para desarrollar el hilo conductor de la trama y manejar la tensión a través de la secuencia de situaciones dramáticas Lorca

aprovecha los conceptos aristotélicos de la peripecia y el reconocimiento configurado en los dos primeros actos el nudo y dejando el tercero para el desenlace...El dramaturgo recurre también al patetismo al estilo griego y lo adapta para sus fines creando su propia versión de este recurso que hemos llamado de patetismo lírico.³⁵

1.14. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

Matadores, picadores, banderillas, alguacilías y verdugos. La tauromaquia es el gracejo de hacer que el toro padezca daltonismo rojo. Nuestro poeta era aficionado declarado, como la mayoría de los españoles, que iban de corrida para vibrar con los reiterativos oles y las sucesivas broncas.

Ignacio Sánchez Mejías, un torero renombrado y amigo de Lorca, decidió retirarse después de tres años de éxitos. En aquel entonces, se dedicó ampliamente a la literatura y al cante jondo. Ese mismo diestro costeó al homenaje gongorino del 1927 en el ateneo sevillano. Reaparece de nuevo por los ruedos en 1934, carcomido por su sempiterna vocación. Sin embargo, el destino se lució con la muleta de modo que Ignacio fuera cogido por el toro y muriera unos días después.

Federico, trastocado por su muerte, se enfundó su elegíaco traje de luces y le rindió un homenaje bestial; tomando el toro del dolor por los cuernos y cortándole sus orejas líricas para que las luzca ante su lectorado.

A lo largo del charco de versos que pingaban en la arena del libro, Lorca embiste contra *las cinco en punto de la tarde*, hora de muerte de Ignacio, donde se lava en ríos manriqueños para que se atrofie su recuerdo que se quema. Sus palabras chorreaban a borbotones cuando describía panegíricamente su ascensión hacia las gradas del cielo:

³⁵ Jolanta Rekawek. *Los elementos de la tragedia griega en Bodas de sangre de Federico García Lorca*, p. 11.
<http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/276.pdf>

Por las gradas sube Ignacio/con toda su muerte a
cuesta/Buscaba el amanecer/y el amanecer no era/Buscaba su perfil
seguro/y el sueño lo desorienta/Buscaba a su hermoso cuerpo/y
encontró su sangre abierta.³⁶

En diciembre del 1934 se estrenó *Yerma*, el segundo drama del prolífico dramaturgo en Madrid. Una obra que fue vilipendiada por la temática fértil en términos de controversia, lo que esclareceremos un poco más adelante.

1.15. La casa de Bernarda Alba

Lorca finalizó su trilogía con *La casa de Bernarda Alba* en 1936, una radiografía del autoritarismo de la madre española en la alborada de los años treinta donde el cordón umbilical de las relaciones madre-hijas fue cortado dejando lugar a un constreñimiento anestésico inyectado por la progenitora a sus criaturas en virtud de conservar la castidad.

Nuestro dramaturgo menta a Bernarda Alba, enviudada por segunda vez y madre de cinco hijas. Decide envolver a todos en la mortaja del luto de modo que no se casen sus hijas. Firme como un roble, a pesar de su edad marchita, Bernarda refuta a todos los pretendientes tajantemente, entre ellos Pepe el Romano el novio de la hermana mayor Angustias. Adela, la hermana menor, mantiene un esotérico idilio con Pepe. Bernarda se percata y dispara contra él pero no lo mata. Martirio, una de las cinco hermanas, martiriza a Adela haciéndole creer que falleció en el disparo lo que acarrea su suicidio: resultado reflejado por el simbolismo psicológico de Bernarda:

Adela's suicide is the tragic result of a state of mind which is also reflected in the psychological symbolism of Bernarda's words at the end of the play: Nos hundiremos todos en un mar de luto. Ella, la

³⁶ De Lama, V. Op. Cit., p. 224.

hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído?
¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!³⁷

En vez de plañir a su difunta hija, Bernarda se regocija por haber enjugado la probidad familiar. Más allá del intestino despotismo de la madre, se colige un sibilino machismo de la sociedad española que se peculiariza por la raigambre pragmática y el matrimonio por interés:

La obra en general, manifiesta una sociedad machista, pero en este caso tiene, un alcance tan extremo que debe ser denunciado, por esos reprochables convenios sociales impuestos por el medio...esta actitud forma hombres carentes de principios morales, cuya expresión se revela en la poca valoración de la mujer, pues de ella lo que más importa es su dote, más que su belleza física o espiritual.

Martirio- Que les importa a ellos la fealdad a ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer.³⁸

1.16. Muerte de Lorca

Todo tiene un principio y un final. Las dalias se marchitan, los lirios se deshojan y se truncan. Quisieron amordazar a la pluma de Lorca y estrangularla para que no escriba, con sangre almizclada, los sollozos del pueblo.

³⁷ Amand, F. Baker. *Lorca's la casa de Bernarda Alba and the lack of physic integration*, p. 10. http://www.armandfbaker.com/lorca_alba.pdf

El suicidio de Adela es el trágico resultado de un estado de ánimo que se refleja también en el simbolismo psicológico de las palabras de Bernarda al final de la obra: Nos hundiremos todos en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (Traducción propia)

³⁸ Rosales Valle, R. M. (2004): *El triunfo del poder irracional, tema central de la obra, La casa de Bernarda Alba de F. G. Lorca*. Tesis de magíster. Universidad San Carlos de Guatemala: Guatemala, p. 85.

El 14 de julio de 1936, Federico, en Madrid, regresa a Granada. Una Granada pletórica de cambios a nivel político puesto que los falangistas se iban consolidando en el poder:

La falange granadina trabaja en estrecha colaboración con los conspiradores militares de la guarnición, algunos de los cuales son “camisas viejas” del partido de José Antonio de Primo de Rivera. Entre éstos el más destacado, indudablemente, es el comandante comisario de guerra José Valdés Guzmán. Nacido en Logroño en 1891, Valdés Guzmán enemigo fanático de la República lleva siete años en Granada, y además de ser jefe de las milicias falangistas en Granada, tiene fuertes vinculaciones con los representantes de la CEDA.³⁹ (Confederación Española de Derechas Autónomas).

Nuestro poeta era aséptico en cuanto a movimientos políticos, no obstante, era un defensor acérrimo de la justicia y rebelde contra las dictaduras. La guarnición granadina se sublevó la tarde del 20 de julio, y sin encontrar mucha resistencia, se apoderó de Granada el 23 del mismo mes.

Después de constatar las atrocidades que iban cometiendo los falangistas, a Lorca le entraban sudores fríos que se escarchaban entre piel y camiseta. Se encontraban en un callejón sin salida puesto que no sabía a quién dirigirse. Finalmente, opta por la casa de los Rosales, donde vivía el poeta y amigo Luis Rosales:

Lorca está ya aterrado. Intuye que la próxima vez vendrán a por él. ¿Dónde buscar refugio? ¿A quién dirigirse? Piensa entonces en Luis Rosales, que como él, ha regresado a la ciudad justo antes del levantamiento.⁴⁰

³⁹ Gibson, I. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Op. cit., p. 563.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 572.

Una vez en la casa de los Rosales, Federico quedó un poco tranquilo, sin embargo, escuchaba por la radio las matanzas de los rojos que llevaban a cabo los secuaces de Valdés Guzmán. Un 15 de agosto, Los falangistas preguntaban por Lorca en su casa, y como les decían que no estaba la dejaban entre algarabías y jaleos.

Empero, el día siguiente, después de una operación encabezada por Ramón Ruiz Alonso, ex diputado de la CEDA acompañado de dos compañeros, Juan Luis Trescastro y Luis García Alix, detuvieron a Lorca. En el coche, Ruíz Alonso decía que (Lorca era un espía de los rusos y que había hecho más daño con la pluma que otros con la pistola).⁴¹

En el gobierno civil, Lorca estaba detenido. Ruiz castro había redactado un documento denigrando al poeta y lo presentó a Valdés Guzmán en donde acusaba al escritor de (subversivo; que tenía una radio clandestina en la Huerta de San Vicente con la cual estaba en contacto con los rusos; que era homosexual).⁴²

Esposado con esposas de hiel, Valdés Guzmán ordenó que se le llevara a la fuente de las lágrimas.⁴³ Estaba encerrado en un caserón de Víznar donde al saber que iba a ser fusilado, pidió un cura para confesarse, una confesión que hizo con el cura de su ánima ya que el verdadero cura se había marchado.

La madrugada del día 19, se consternaron las estrellas con saliva sideral, la luna hacía de lunar blanco en el cielo ennegrecido. La atmosfera se tiñó de color verde, el color que simbolizaba la muerte por antonomasia en sus obras. Parece que aquellos esbozos quiméricos que salpicaban sus escritos se convirtieron, con arte de birlibirloque, en hechos verídicos vividos por el autor en primera persona.

La tragedia griega, rasgo tan peculiar del teatro lorquiano, se hacía tragedia lorquiana. Un desenlace en el cual los actos de su vida desfilaban en el teatro de su mente para que se cierren las cortinas de su vida con unos dispersos disparos:

⁴¹ ⁴¹ Gibson, I. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Op. cit., p. 579.

⁴² *Ibíd.*, p. 583.

⁴³ Una fuente erigida por los árabes a unos pasos de donde murió Lorca y la llamaron “ainadamar”, que sirve para llevar el agua a la ciudad: agua salobre que sabe seguramente a lágrimas del poeta. Véase Gibson, p. 593.

El coche o camión se paró donde, en medio de un páramo, había entonces un viejo olivar, lugar hoy ocupado por el parque Federico García Lorca. El poeta ni tuvo el consuelo de ver la luna porque ésta, en su último cuarto menguante, se había puesto antes de las dos de la madrugada. Los verdugos despacharon a sus víctimas al pie de un olivo que todavía existe.⁴⁴

Según parece, nuestro poeta quería vivir a pesar de las balas que le dejaban exangüe lo que hizo que Juan Luis Trescastro rematara la faena y que pavoneara por la mañana en Granada por (haberle metido dos tiros en el culo por maricón).⁴⁵

¿Qué es la muerte de un poeta? Ya no se verá un día consonante ni asonante. El cielo suda metáforas lacrimógenas y las estrellas apagan los oximorones de la noche. La luna entra en huelga poética y las margaritas se ennegrecen por carencia de rayos simbólicos.

La temprana puesta del sol lorquiana hizo que una parte de los recursos estilísticos se cayeran en un tenebroso aljibe literario. Por ello, los versos elegíacos en su conmemoración hacían a la tinta deleble y al folio salífero tal como lo lloraba Machado:

Se le vio caminando entre fusiles/por una calle larga/salir al
campo frío/aún con estrellas de la madrugada/Mataron a
Federico/cuando la luz asomaba/El pelotón de verdugos/no osó mirarle
la cara/Todos cerraron los ojos/rezaron: ¡Ni Dios te salva!/Muerto cayó
Federico/-sangre en la frente y plomo en las entrañas-/...Que fue en
Granada el crimen/ ¡Sabad-Pobre Granada!- en su Granada.⁴⁶

⁴⁴ Gibson, I., *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Op. cit., p. 592.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 593.

⁴⁶ Alonso, M. (1985): *Antonio Machado poeta en el exilio*. Anthropos: Barcelona, p. 29.

Cernuda, su amigo, también deploró su muerte:

Siglos habían sido necesarios para infiltrar en un alma la eterna esencia del lirismo español, su fuego espiritual. Hombres oscuros y anónimos se sucedían tanto sobre la tierra. Al fin ese fuego oculto se hizo luz y brillo y templó los cuerpos ateridos. Poco tiempo ha durado su luz. Una triste mañana la brutal inconsciencia, la estúpida crueldad de unos hombres la apagaron contra las tapias del campo andaluz:

Quise llegar adonde/llegaron los buenos/y he llegado, Dios mío/Pero luego/un velón y una manta/en el suelo.

Ni siquiera eso te esperaba, Federico García Lorca, sino la tierra desnuda bajo tu sangre y nada más.⁴⁷

Muchos poetas defendían los ideales lorquianos. ¿Por qué optaron por matar a Lorca? ¿Solo por qué era un rojo? o ¿Por qué es un rojo escarlata? ¿Molestó tanto la fecundidad de Yerma? O ¿les enrabiaba más la infecundidad de Juan? ¿Habrían topado con “la mujer barbuda” de los *Sonetos del amor oscuro*? O con ese asesinato quisieron dar un aviso para “hombres afeitados” como ¿Rafael Rodríguez Rapún?⁴⁸

Más allá del arcoíris que forman las obras de Lorca, él que fue fusilado, ya a su vez disparó con versos de alacranes que terminaron con un aguijón de un simbolismo ponzoñoso:

... ¿para qué sirven los versos si no es para el rocío?/Para qué sirven los versos si no es para esa noche/en que un puñal amargo nos averigua, para ese día/para ese crepúsculo, para ese rincón roto/donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir⁴⁹

⁴⁷ Cernuda, L. (2007): *Obras completas*. Tomo 3. RBA: Barcelona, p. 154.

⁴⁸ Rafael Rodríguez Rapún, nació en Madrid en 1912. Estudió ingeniería de minas. Vestía de oscuro y tenía una generosa sonrisa. Murió un año después de Lorca. Este último sufrió mucho porque Rapún no le hacía caso. Véase Sorel, p. 131.

⁴⁹ Olivares Briones, E. (2001): *Pablo Neruda: los caminos del mundo*. LOM: Santiago, p. 324.

Pero ¿qué voy a decir yo de la poesía? Eso déjasele a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la poesía.

Federico García Lorca

Donde no se dicen más que las palabras precisas y se insinúa todo lo demás.

Federico García Lorca (la zapatera prodigiosa)

2. Aclaración terminológica: Poesía y teatro

No cabe el menor recelo que para circunscribir rigurosamente nuestro corpus y para no invadir jardines que no son nuestros, nos hace falta por lo menos una definición de la poesía y del teatro a sabiendas que, al fin y a la postre, equipararemos a *Yerma* con los *Sonetos del amor oscuro*.

No pretendemos recorrer todas las veredas poéticas y teatrales sino atajarlas de modo que caminaremos solo en sus vías simbólicas tal como es la obra lorquiana.

Se sabe pertinentemente que definir con precisión quirúrgica a ambos géneros literarios es ardua tarea, no obstante, intentaremos puntualizar las que más vienen a cuenta en la investigación, partiendo de lo asequible a lo más inaccesible.

Le Petit Robert:” Arte del lenguaje que intenta expresar o sugerir algo mediante el ritmo (sobre todo el verso), la armonía y la imagen”.

Le Petit Larousse:”Arte de evocar y sugerir las sensaciones, emociones e ideas mediante un uso particular de la lengua, que juega con las sonoridades, los ritmos y las imágenes...”Poema”, definido como sigue:”Obra, composición en verso con pies, rimas y cadencias numerosas”⁵⁰.

⁵⁰ Jean, G. (1996): *La poesía en la escuela: hacia una escuela de la poesía*. De la torre: Madrid, p. 50.

Expresión artística de la belleza por medio de la palabra sujeta a medida y cadencia, de que resulta el verso.⁵¹

La poesía es un arte, antes de nada, que no está al alcance de cualquier persona porque se ha de tener la musa poética para tocar la pluma y componer imágenes, polifonías a ritmo de rimas.

Las susodichas definiciones son de orden académico, es decir sin ningún poso de subjetivismo. Sin embargo, como la poesía es una jeringuilla de subjetividad, llena de medicina que duele al principio, después de utilizar el algodón alcoholizado de la sobria realidad, que al final alivia un lapso de tiempo esperando a otro frasco poético. Por eso, los poetas desconocen una satisfactoria definición cuya significación es del todo inefable:

No hay mejor definición de la poesía que ésta: "poesía es algo de lo que hacen los poetas". Qué sea este algo no debéis preguntarlo al poeta. Porque no será nunca el poeta quien os conteste. ¿Se lo preguntaréis a los profesores de literatura? Nosotros sí os contestaremos, porque para eso estamos... Hemos de hablar modestamente de la poesía, sin pretender definirla, ni mucho menos obtenerla, por vía experimental, químicamente pura.⁵²

El poeta que obnubila a la gente al utilizar su sutil composición de versos mágicos, no puede contestar a la, a priori, fácil empresa de definir la poesía. Cada cultivador de la métrica es mecido por un masónico sentimiento que hace que surja una especie de hemiplejía poética en el momento de acotar a sus radiaciones.

En cuanto al teatro, el DRAE⁵³ lo define como: *Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena*⁵³.

⁵¹ Bartra, A. (1999): *¿Para qué sirve la poesía?* Siglo XXI Editores: Madrid, p. 19.

⁵² Machado, A. (1992): *Antonio Machado, poesía y prosa: Antología*. Colihue: Buenos Aires, p.114.

⁵³ *Real Academia Española, diccionario de la lengua española (vigésima tercera edición)*: Tomo II. Op. cit., p. 2143.

El teatro:

1. Es una actividad artística.
2. Es una actividad lúdica de carácter colectivo que nace de la necesidad de expresión que tiene toda comunidad.
3. El modo de comunicación primero es el diálogo; en segundo plano: la expresión corporal, la mímica, la música.
4. Es la representación de un fenómeno real o no a través de actores que corporizan personajes.
5. Es un arte integrado con otro: la plástica, la música, la danza. También se integra con otras ramas de la cultura tales como la arquitectura, la sociología en cuanto que para ser necesita captar una conciencia colectiva.⁵⁴

El teatro evolucionó a través de las distintas épocas siendo una actividad artística llevada a cabo por una colectividad que se intercambia una hilera de diálogos. La teatralización moderna agrega una musicalidad, bailes, y decorado para darle una escenificación real con tal que se pueda transmitir un mensaje implícito que sacudiría el sopor de la conciencia colectiva.

3. El simbolismo

3.1. Poesía simbolista

Tras una breve definición de ambos géneros, cabe podar a los árboles hiponímicos de la poesía y del teatro simbólico del hiperonímico bosque de la poesía y del teatro.

Antes de nada, definamos sucintamente lo que es un símbolo:

⁵⁴ Ferrari, J. C. (1983): *Las nueve tías de Apolo*. Colihue: Buenos Aires, p. 23.

Es toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido sino a través del primero. Es la ley del doble sentido (simbólico): de un primer nivel de significado patente, el símbolo remite a otro nivel de significado latente.⁵⁵

Cualquier símbolo es dotado de una doble lectura que le propina un sentido directo y otro indirecto; uno con significado matutino patente y otro con un significado nocturno latente.

El símbolo ladea implícitamente toda racionalidad y convencionalidad acorde con su representación material y tangible que encierra la realidad de lo que significa:

No se trata de signos convencionales que representan una cosa esencialmente distinta a su ser, sino de símbolos, objetos materiales que sustancialmente se identifican con aquella realidad que están significando⁵⁶.

Se denota que en la poesía, concretamente en la simbolista, se ha de escarbar hondamente en el símbolo para asimilar la simetría de los versos que podrían aparentarse asimétricos. Esa es la poesía que deslumbra y alumbra los recodos decorados del arte, que hace resaltar el genio de la lengua, que azuza a la imaginación repleta de rosas espinosas, a pesar de los pinchos en la mano al cogerlas, su almizcle perfumará a todos los versos:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y del arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la

⁵⁵ Zas Friz de Col, R. (1996): *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Universidad Pontificia Gregoriana: Roma, p. 151.

⁵⁶ Morales, C. J. (1994): *La poética de José Martí y su contexto*. Verbum: Madrid, p. 341.

imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura⁵⁷.

La poesía simbolista titubea en el momento de compartir con el lector a su tapado significado; como un niño que vacila prestar su juguete a otro. Ese tipo de poesía puede ser una suma de tesis y antítesis, sinónimos y antónimos, fuego y agua, luna y sol, oximorones que moran en la concha del caracol poético según Paz:

El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal...el poema es una careta que oculta el vacío.⁵⁸

3.2. Teatro simbolista

Cogitando en la bilateralidad teatro-público, el dramaturgo simbolista, intenta lanzar el cabalístico anzuelo con el simbólico cebo para que el público pique unánimemente. Sin embargo, y a primera vista, la mayoría no pica puesto que el cebo simbolista es un escualo que en vez de atraer ahuyenta. Por eso, ese tipo de teatro es dirigido comúnmente a un público cazatiburones.

Como la poesía simbolista, el teatro principió en Francia desbancando al naturalismo:

No está de más recordar que el auténtico punto de partida del simbolismo teatral fue el francés Paul Fort, que con su théâtre d'Art, fundado en 1890, formó la primera gran contestación al naturalismo⁵⁹.

⁵⁷ Mizrahi, I. (1998): *La poética dialógica de Bécquer*. Rodopi B. V: Amsterdam, p. 34.

⁵⁸ Correa-Pérez. A. Orozco-Torre. A. (2004): *Literatura universal: introducción al análisis de textos*. Pearson Educación: México, p. 379.

⁵⁹ Oliva, C. (2003): *El fondo del vaso: imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Universidad de Valencia: Valencia, p. 23.

Coincidiendo con la revolución francesa, el teatro adoptó la muerte como simbología, lo que unos denominaron, el cuello bien tapado, la teatralidad de la guillotina con tal que se denuncie al régimen francés y que se anhele, de una vez por todas, terminar con *el tortícolis mayestático* que les impedía mirar hacia la República:

París, de hecho, se convirtió en un gran escenario. No otra cosa está en el origen de la concepción misma de la guillotina como teatralidad, en la que se representa la muerte de manera espectacular pero con fines muy conscientes. El deseo de realizar plenamente la revolución condujo a pensar en lo útil y conveniente que sería llevar a las tablas de un teatro la destrucción del Antiguo Régimen y el nacimiento del nuevo orden.⁶⁰

La simbólica bola de nieve empezó por el renombrado belga Maurice Maeterlinck que, con su teatralidad onírica, formó un alud de dramaturgos que tuvieron que escurrirse en la nevada simbolista y prohijar a una simbología de los personajes acopiando, nada más y nada menos, los ensueños del poeta:

Maurice Maeterlinck, el primero en llegar a las tablas, creó la forma más popular del simbolismo, en el que los personajes son verdaderos símbolos de los sueños del poeta⁶¹.

La mar de los dramaturgos simbolistas son poetas del mismo movimiento, tal como García Lorca, por tanto conocen empíricamente los callejones con salida de ambos géneros. Una de las características más destacables del teatro simbolista es la fantasmagoría de sus personajes, por los cuales, más allá de la diégesis del drama que pueden parecer nimiedades y naderías, el literato intenta compartir sensorialmente un estado de ánimo:

⁶⁰ Carpentier, A. (2008): *El siglo de las luces: Narrativa completa*. Tomo 4. Akal: Madrid, p. 69.

⁶¹ Tollinchi, E. (2004): *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*. Universidad de Puerto Rico: San José, p. 214.

Quizás lo más característico de muchas piezas de teatro simbolista sea la creación de un ambiente, por el que deambulan personajes parecidos a fantasmas, de escasa consistencia dramática. El teatro simbolista es obra casi siempre de escritores que proceden del campo de la poesía, por lo que no puede ser enjuiciado con los cánones habituales que se aplican al drama; más que el desarrollo de una acción se intenta la transmisión de un estado de ánimo. Los sucesos, a veces con apariencia banal y cotidiana y en otras ocasiones con aspecto de melodramas medievales o cuentos de hadas, trascienden lo inmediato representado y envían un profundo mensaje al espectador.⁶²

A continuación, después de haber aclarado la terminología y de haber hecho un sintético recorrido poético-teatral a orillas del símbolo, navegaremos el río simbolista en el barco de su génesis, acompañados de sus celebérrimas figuras y sus recursos más empleados a raíz de que, al final del periplo, podamos entender y disfrutar del arco simbólico lorquiano.

3.3. Movimiento simbolista

El simbolismo es desde decir lo que se dirá y desde andar lo que se andará en las enjundiosas selvas de la hermenéutica. Anna Balkian, subraya la dificultad de darle una definición bien jalonada⁶³ por la frondosidad del símbolo que nos compele a podar a sus alrededores y deshojarlo para que se abra el capullo de la interpretación.

En lo que seguirá, haremos una síntesis del simbolismo; todo lo que entronca con el movimiento y sus íconos con tal que se pueda, al fin y al cabo, acercar a la simbología lorquiana y dilucidar a sus recovecos pictogramas.

El globo del helenismo clasicista y su coraza se hinchó demasiado por el helio plomizo que llevaba, lo que hizo que estallara en puro oxígeno romántico que

⁶² Juana Toledano Molina. *Una aportación al teatro simbolista en España: los dramas de Ramón Goy de Silva*, p. 2.

http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_4_037.pdf

⁶³ Balakian, A. (1969): *El movimiento simbolista*. Juicio crítico: Madrid, p. 11.

aspiraron amorosamente los poetas y lo insuflaron en las sílabas más sibilinas de sus versos.

Francia dio el pistoletazo de salida y sus literatos escarbaron en el romanticismo hecho añicos. El parnasianismo⁶⁴ iba a buscar la quintaesencia del arte por el arte: embellecer a la obra y embelesar al lectorado.

En ese sentido, Théophile Gautier fue el pionero y en su libro *Mademoiselle de Maupin* cementaba los pilares de ese movimiento. El autor parnasiano describe meticulosamente a la mujer, a la naturaleza vistiendo al fondo antropoideo con una forma de seda.

Este parnasianismo emborrachó momentáneamente a las artes francesas por llevar en sus entrañas partículas vinícolas que obnubilaron al mundo pero la resaca literaria no tardó en llegar bajo forma de simiente simbólica que dio las baudelerianas *fleurs du mal*.

Luego llegó el decadentismo⁶⁵ que fue mejorado por el simbolismo ya que muchos simbolistas empezaron siendo decadentistas. La primera evocación del simbolismo fue con un artículo en el periódico francés *Le Figaro* titulado *le symbolisme* de Jean Moréas.

Hacia 1880, el decadentismo se vio nacer y perduró gran parte de los 90, y en su segunda mitad, empezó a predominar el simbolismo.

Hay dos rasgos que diferencian el simbolismo del decadentismo:

En primer lugar porque el simbolismo implica un progreso evidente, pues es la síntesis de todas las manifestaciones literarias que la han precedido, poseyendo, además sutiles resortes estéticos completamente originales, que han enriquecido el lenguaje literario en vocabulario, ritmo, plasticidad y matiz; y en segundo lugar, porque ha puesto una profunda y trascendental revelación estética, ya que los simbolistas saben evocar las sensaciones más recónditas de ese cordaje sensitivo que forma la trama de nuestra naturaleza, y saben, a la vez,

⁶⁴ Movimiento literario francés que apareció hacia 1860 contrarrestando el romanticismo en donde se cuidaba más que nada a la forma. Parnasianismo: del monte Parnaso, el lugar por el cual las musas griegas se inspiraban.

⁶⁵ Los llamaron así porque muchos pensaban que ese tipo de escritura “decaía” a la literatura, por tanto, sus seguidores guardaron el nombre para ironizar y desafiar a sus detractores.

iluminar y hacer vibrar sugestivamente la belleza, el encanto y el misterio, es decir, el alma de las cosas⁶⁶.

3. 4. Simbolismo hispánico

3.4.1. Rubén Darío

El gameto del simbolismo francés fecundó a la literatura española gracias a una ventisca nicaragüense. Rubén Darío colaboró fértilmente en el florecimiento de la simbología hispana.

Es una perogrullada que Rubén “Darío Luz” al modernismo, movimiento que coincidió con el simbolismo pero que es harina de otro costal ya que el modernismo va más allá del simbolismo. Asimismo, podríamos definir al modernismo como una búsqueda de un estilo o de una expresión, entre esos estilos podemos encontrar al simbolismo:

No representa un solo estilo, sino un enfrentamiento con un mundo de carácter fallido y la tentativa por parte de los escritores de buscar alternativas-lingüísticas, estilísticas o sociopolíticas- sabiendo muy bien que serán defraudados o frustrados en su busca...Quizá sea un error hablar de estilos modernista(s) cuando el modernismo, en el fondo, no se define por un estilo, sino por la búsqueda de una expresión.⁶⁷

En París, se embebió de los versos ahogados en *La Seine*, entre sinestesias de Mallarmé y metáforas de Verlaine tirando el salvavidas rubendarista para rescatar al simbolismo francés y darlo a conocer en corrientes hispánicas. Su poesía es unívoca y

⁶⁶ García Morales, A. (1998): *Rubén Darío: estudios en el cementerio de los raros y prosas profanas*. Universidad de Sevilla: Sevilla, p. 89.

⁶⁷ Guevara, R. (2009): *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad: un estudio temático del modernismo poético latinoamericano*. Peter Lang Publishing: Nueva York, pp. 5-6.

al mismo tiempo plurívoca convirtiéndose en el chubasco que esperaba la yerma estética:

Vino, como el Mesías, a cumplir un destino estético, a iniciar a un movimiento de libertad en el habla, anquilosada entonces...Su poesía es suya en él. Ante todo, no imitar a nadie, menos a mí, repitió.⁶⁸

El color y la música, son dos ingredientes afrodisíacos de la poética rubendariana que, como en Lorca, el simbolismo es su guinda azul:

Son igualmente innumerables los ejemplos de sinestesias y metáforas cromáticas en Rubén Darío que nos habla de risas de plata, rojos destinos, versos azules, y que en ocasiones funde con la música para construir una poesía.⁶⁹

3.4.2. Juan Ramón Jiménez

Después de que el capitán Darío haya anclado el barco simbolista en las costas hispanas, muchos líricos grumetes, sobre todo de la generación del 27, formaron parte de la tripulación izando la bandera antitética y escribiendo blanco sobre negro y negro sobre blanco en aras de asaltar y de atinar al botín escondido en los bajeles poéticos.

Don Juan Ramón remite el simbolismo francés al misticismo español como Juan de la Cruz, y a la poesía arábiga andaluza porque el simbolismo francés (viene de los místicos españoles; lo que hay de místicos en los simbolistas procede de nuestros místicos y la poesía arábigo andaluza).⁷⁰

⁶⁸ Beltrán Guerrero, L. (1993): *Ensayos y poesías*. Biblioteca de Ayacucho: Caracas, p. 119.

⁶⁹ José Luis Bernal Muñoz. *El color de la literatura del modernismo*, p. 7.
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf

⁷⁰ González Ródenas. S. (2005): *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*. Universidad de Sevilla: Sevilla, p. 156.

El poeta andaluz hace que una misma flor simbólica tenga plurivalentes pétalos que, uno de ellos, se abre sobre multifacéticas interpretaciones; lo que hace el arco hermenéutico todavía más obsoleto tal como notamos en su poema *Espacio* donde el mar puede alegorizar tanto la vida y la muerte formando oleadas amorosas y cósmicas:

El mar se presenta en este poema como motivo con variaciones: es vida y muerte; simboliza el paso del tiempo y la eternidad. El mar, al repetirse en múltiples combinaciones a lo largo del poema, va tejiendo lo diverso. En la primera estrofa el tema del amor se une al símbolo mar para fundirse al orden cósmico:

El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos.

Un poco más adelante, en la misma estrofa, el mar se relaciona con la vida y la muerte (el mar lleno de muertos) y pasa, acto seguido, a la resolución de esos conceptos. El mar es vida y muerte y conduce al amor:

El mar que fue mi cuna, mi gloria, y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó al amor.⁷¹

La obra simbólica juanramonista, refrendada también en *Paltero y yo*, es, lúcidamente un auténtico dibujo en la oscuridad o simplemente luz escrita sobre agua ardiente ya que (Escribir, para mí, es dibujar, pintar; me sería imposible escribir en la oscuridad).⁷²

3.4.3. Valle-Inclán

Es incontrovertible que la poesía simbolista haya tenido más eco cavernícola que el teatro de la misma tendencia puesto que por un lado, el estetismo típicamente poético anonada a los lectores, y por otro lado, la crítica no dio un reflectorazo sobre

⁷¹ Juliá, M. (1989): *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poeta "Espacio"*. De la Torre: Madrid, p. 64.

⁷² Sánchez Romeralo, A. (1990): *Juan Ramón Jiménez: Ideología*. Anthropos: Barcelona, p. 306.

muchos dramaturgos simbolistas que fueron iluminados por proyectores de obscuridad.

Uno de los dramaturgos simbolistas más insignes, para no decir el más célebre, es Valle-Inclán que a pesar de su anverso esperpentista⁷³ tiene, también, un reverso simbolista que indican una juventud calada de simbolismo y una madurez empapada de esperpentismo:

El Valle- Inclán modernista y el Valle- Inclán esperpéntico son el mismo...El principio estético, en este caso, es igual al comienzo de su producción que al final: la deformación...Para ello es fundamental partir del concepto simbolismo con el que Valle-Inclán se encontró en sus comienzos como autor. Un concepto ocultado por el esplendor del Modernismo, generador e impulsor de buena parte de su creación inicial.⁷⁴

Además de que a uno de sus personajes le dio el nombre de Rubén Darío, la quintaescencia de la obra valleinclanesca es su obra teatral *Luces de bohemia* en la cual topamos con dejes simbólicos en el momento de formar una ósmosis con el esperpento, emulando al teatro dantesco:

Esta sección mostrará no solo que *Luces de Bohemia* es una parodia del Infierno dantesco, sino que Valle-Inclán basa la estructura del esperpento en el simbolismo moral de la obra de Dante.⁷⁵

El dramaturgo gallego influyó inequívocamente a García Lorca al ensartar el teatro simbolista con el trágico, lo que podemos averiguar en *Yerma* y *Bodas de sangre* al palpar, calibrar gradualmente la cocción del suicidio simbólico:

⁷³ El Esperpento es un subgénero teatral valleinclanesco, palabra que viene de “espejo”. Es como si se describiera el reflejo del espejo de la vida en la obra, es decir, una cosmovisión grotesca y deformada.

⁷⁴ Oliva, C. Op. cit., pp. 21-22.

⁷⁵ Torner, E. (1996): *Geografía esperpéntica: el espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*. University Press of America: Lanham, p. 20.

Bodas de sangre y Yerma heredan y trascienden el teatro simbolista que las precede (en particular; el de Valle-Inclán -Comedias bárbaras, Divinas palabras-,...y se sustentan en una cosmovisión trágica, que a los buenos conocedores de Lorca les será fácil identificar con otros escritos suyos.⁷⁶

3.5. Simbolismo lorquiano

Sería empíricamente inconcebible aunar a toda la simbología lorquiana en un par de páginas por el número inabarcable de símbolos que requerirían indudablemente un tocho pormenorizado e interpretado en sintonía con el duende del poeta. Por esa misma razón, seleccionaremos cuidadosamente a los añicos estereotipados, es decir los símbolos lorquianos que desprovistos de interpretación y antes de que se rompan eran vasos de tinta, o sea el idiolecto lorquiano en general, llenados por el mismísimo autor.

Entre la cristalizada obra lorquiana, reciclaremos a los añicos de *Yerma* y de los *Sonetos del amor oscuro*, arquetipos de nuestro estudio:

3.5.1. Añicos vegetales

Por el ambiente en el cual se gestó, el autor echa mano de todo lo inherente a la flora, y al microcosmos bucólico por el cual surge una macro trepadora simbólica que se alegoriza en fertilidad o sequedad.

3.5.1.1. Trigo

Según la enciclopedia de los símbolos esotéricos, la gavilla de trigo es:

⁷⁶ Doménech, R. (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Fundamentos: Madrid, p. 65.

Símbolo de fertilidad de la tierra y de la fertilidad interior de la mente iluminada, las espigas de trigo son el producto de la unión del sol y de la tierra.⁷⁷

Las espigas en general, en *Yerma*, son un símbolo de abundancia que da al trigo un regusto religioso porque deontológicamente hablando, el hombre es el eje de la pareja para procrear y no fenecer:

El amor conduce a la procreación permanente para responder al deseo de luchar contra la inevitable muerte. *Yerma* es el ejemplo perfecto de esta ideología. En este drama, el ritmo de la naturaleza se transforma en un sentido metafórico y religioso.

Yerma.- Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelven al trigo, y ¡mira tú si el trigo es bueno!⁷⁸

Tampoco podríamos enumerar el rosario de flores y rosas plantadas en la obra lorquiana, ya que cada especie es veleidosa según su lugar en el jardín estrófico, por lo cual llevan bocas encapulladas o mejor dígase como el poeta: el lenguaje de las flores.

3.5.1.2. Rosa

Hemos mentado al trigo fecundo. Ahora aludiremos, en el *Soneto de la dulce queja*, a la rosa seca. A la rosa resfriada con los mocos marchitos que desgastan al poeta por no enfundarse el sempiterno abrazo del ser amado:

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.⁷⁹

⁷⁷ Blaschke, J. (2001): *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Robinbook: Barcelona, pp. 141-142.

⁷⁸ Arango, M. A. Op, cit., p. 188.

⁷⁹ Lorca, F. G. (2005): *Obras completas*. Vol 1. RBA: Barcelona, p. 603.

3.5.1.3. Manzana

Muchas veces, las frutas en Lorca simbolizan a la prosperidad, juventud y vigor. La manzana concretamente, confirma esta afirmación y atavía las ramas del verso lorquiano:

La manzana es una fruta que alimenta a la juventud, símbolo de rejuvenecimiento y de perpetua frescura.⁸⁰

En *Yerma*, la manzana tiene una pluralidad de sentidos entre ellos el deseo de ser madre por el olor que emana de ella, además de ser un símbolo de feminidad o hasta una simbología de fracaso, tal como es el caso de Juan al no poder ser padre y buen marido:

Las manzanas contribuyen a la expresión de varios sentimientos. Primero, el de Yerma recién casada, entregándose al esposo movida por el anhelo de maternidad; la noche de bodas, le dijo a Juan:” ¡cómo huelen a manzana estas ropas! ”. En otra ocasión, intensificando la feminidad de la imagen de la manzana, dice Yerma:”nunca oí a los hombres comiendo: qué buenas son estas manzanas”. En fin, Juan acude a esta imagen cuando piensa en su fracaso como marido y como padre:”Estuve podando los manzanos, y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca”.⁸¹

3.5.2. Añicos clásicos

En este apartado, sopesaremos a los cuatro elementos arquetípicos griegos, en otras palabras, su íntima manera de helenizar a una parte de su obra, de sentir el aire

⁸⁰ Arango, M. A. Op. cit., p. 241.

⁸¹ Doménech, R. Op. cit., p. 105.

filosófico que acaricia la tierra de sus versos, regados por el acueducto simbólico y quemados en el cadalso erótico por su herejía homosexual.

3.5.2.1. Aire

El poeta suele abrir las ventanas del simbolismo con tal que no se acongojen sus versos, es decir que Lorca utiliza un abanico de palabras con el motivo de evitar una halitosis claustrofóbica lo que significaría la muerte de su poesía. El aire forma una tempestad que, mitológicamente hablando, se refiere al ingenio creativo o también, el aire fomenta coladeros que brindarían a su vez una porosidad vital para cualquier movimiento:

El aire está asociado esencialmente a tres factores: el aliento vital y creador y por consiguiente, la palabra; el viento de la tempestad, que en la mitología está ligado a la idea de creación; y al fin, el espacio como marco de movimiento y de producción de procesos vitales.⁸²

Regresando a Yerma, la protagonista parece padecer un asma de hijos y que a pesar de la bombona de oxígeno marital, no encuentra una válvula de escape terrenal para respirar:

La pobre relación marital Juan-Yerma se manifiesta con la mayor expresividad en estas dos intervenciones de la protagonista. Primera: "Que pido un hijo que sufrir, y el aire/me ofrece dalias de dormida luna", se queja Yerma en un monólogo vehemente. Segunda: como recriminación a Juan, tras confesarle que la busca noche y día "sin encontrar sombra donde respirar".⁸³

⁸² Arango, M. A. Op. cit., p.99.

⁸³ Doménech, R. Op. cit., p. 108.

3.5.2.2. Tierra

García Lorca aró las estrofas de su poesía con un buey simbolista y esperó al aire fecundador en albur de hacer a la tierra fértil. Yerma es tierra feraz, un oxímoron que brota del genio lorquiano en el momento de germinar una dicotomía tierra/abundancia, un calco que a pesar del abono juaniano hace a Yerma más yerma:

Si el aire masculino, activo y fecundador, la tierra es femenino, receptiva, fértil y fecundable. Si el aire simboliza la fecundación, la mujer, la madre simboliza el destino principal de la tierra, el cual es de engendrar sin cesar, de dar forma y vida. Así que la materia de la tierra permite al espíritu del aire manifestarse.⁸⁴

Del nombre de la protagonista y del título de la obra exhala una fragancia campestre y una simbología árida por la cual se espera a la blanca simiente humana que caería del cielo a cántaros:

Vieja.- Cuando se tiene sed se agradece el agua.

Yerma.-Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes.⁸⁵

3.5.2.3. Agua

La bífida alfarería de agua y manantial de tierra es muy prolífica en la obra lorquiana con tal que se simbolice la magrez térrea y la comida acuática que paulatinamente se ultima con una abundante obesidad.

En los *Sonetos del amor oscuro*, podemos encontrar tres propiedades del agua que simbolizan caudalosamente cosas dispares empezando por las gotas pasando por la fluidez y desembocado en el gélido.

⁸⁴ Arango, M. A. Op. cit., p. 185.

⁸⁵ Lorca, F. G. (2005): *Yerma*. Colihue: Buenos Aires, p. 80.

El poeta, preguntando a su amor por la ciudad de Cuenca, por si le gustó cómo el grifo-albañil labró, gota a gota, la ciudad acuosa entre los pinos, en una alegorización filtrantemente simbolizante de la gestación natural, en ese caso, las gotas que forman agua y el agua que riega a los pinos: (¿Te gustó la ciudad que gota a gota/labró el agua en el centro de los pinos?)⁸⁶

En el *Soneto de la guirnalda de rosas*, alude a la fluidez del agua bajo forma de arroyos que arremeten continua e incansablemente contra la herida del poeta donde la venda del amado absorbe exangüemente su sangre vertida:

Goza el fresco paisaje de mí herida/quiebra juncos y arroyos
delicados/bebe en muslo de miel sangre vertida.⁸⁷

Lo mismo pasa en *Yerma* solo paliando el arroyo por un río en el cual la protagonista quiere que Juan fuese un río, a despecho de que Juan sea un *yermducto*:

A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al
tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda.⁸⁸

En *Noche del amor insomne*, Federico es tan capaz de jugar con los vocablos que estanca efectivamente lo fluyente. El poeta padece intrínsecamente un entumecimiento fogoso por el chorro blanco y helado de la sangre derramada en una simbología de sangre que, por salir, sabe a seudosisimiente purulenta: (Las bocas puestas sobre el chorro helado/de una sangre sin fin que se derrama).⁸⁹

3.5.2.4. Fuego

Nuestro poeta suele aparear el agua con el fuego para aludir a la fecundidad dentro de unos cauces de palabras llenos de llamas y de luminosidad porque el sol es símbolo de fogosidad.

⁸⁶ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 605.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 601.

⁸⁸ Lorca, F. G. *Yerma*. Op. cit., pp. 31-32.

⁸⁹ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 608.

En *Yerma*, el sol procrea utilizando sus rayos espermáticos que fecundan los ovarios terráneos:

Están presentes dos símbolos que en Lorca representan la fecundidad: "que se agiten las ramas al sol/y salten las fuentes alrededor" (el segundo es el agua). El sol fuente, de luz y energía, y el agua, uno de los símbolos más frecuentes en toda la obra de García Lorca.⁹⁰

Ahora bien. El fuego en Lorca, como con el agua, goza de una sarta de interpretaciones. En *Yerma*, final del acto II, la glosa revela que *la escena está casi a oscuras* abriendo el telón de la luminosidad para que se pueda ver la obscuridad y el misterio que envuelven a los eventos:

Final del acto II: la acotación prevé que "la escena está casi a oscuras" y que "sale la hermana primera con un velón que no debe dar el teatro luz ninguna, sino la natural que se lleva"...Así, el fuego realiza el misterio y el ritualismo de la acción, respectivamente.⁹¹

En *Llagas de amor*, se revalida la miscelánea fuego-luz que hacen de lombriz en la manzana-vida del literato carcomiendo y devorando lo que le rodea: (Esta luz, este fuego que devora/este paisaje gris que me rodea).⁹²

Sin embargo, en *Yerma* el concebir, según Gustavo Correa, es un milagro luminoso, casi un advenimiento profético:

Gustavo correa, escribe en la imaginería de *Yerma*, "el cuerpo de las mujeres que van a concebir relumbra con rara luminosidad"... "El acto de la concepción es un milagro de luz".⁹³

⁹⁰ Lorca, F. G. *Yerma*. Op. cit., p. 105.

⁹¹ Doménech, R. Op. cit., p. 117.

⁹² Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 602.

⁹³ Doménech, R. Op. cit., p. 117.

3.5.3. Añicos eróticos

La angustia del poeta y su constante deseo de lo prohibido, además de sentirse pez fuera del agua. Todos esos ingredientes hicieron que se enfrascara en los dédalos del solipsismo erótico.

Federico se sintió un insurgente dionisiaco en el momento de quebrantar a la constitución heterosexual, promulgando nuevas leyes oscuras que le costaron, al fin y a la postre, no solo la cárcel literaria sino también la cámara de gas de la displicencia sin, tan siquiera, poder recurrir al *habeas corpus* de la complacencia.

3.5.3.1. Paloma

En el siguiente apartado, mencionaremos concisamente unos símbolos eróticos para que nos sirvan a posteriori de musgo y así no perder el norte metodológico con tal de llegar a la parte práctica habiendo asimilado el idiolecto lorquiano.

En *el Soneto gongorino* en que el poeta manda a su amor una paloma, dio la oportunidad a muchos críticos de chapotear en controversias hermenéuticas, hasta el punto de enterrar a las palomas de la sapiencia y desenterrar al hacha de la contienda:

Este pichón del Turia que te mando/de dulces ojos y de blanca
pluma/sobre laurel de Grecia vierte y suma/llama lenta de amor do
estoy parando.⁹⁴

Una interpretación factible se podría llevar a cabo al consultar el *Diccionario secreto* de Camilo José Cela que considera como eufemismo a la palabra “paloma” dentro de una simbología desenjauladamente seminal:

La voz “paloma” aparece documentada en el *Diccionario secreto* de Camilo José Cela con varias acepciones. En una de ellas escribe el novelista gallego: “PALOMA: En la acepción que aquí se

⁹⁴ De Lama, V. Op. cit., p. 160.

considera es eufemismo, quizá relacionado con palo, pija y también polvo, ofrenda seminal”.⁹⁵

Por lo mismo, los colombiformes sean paloma o pichón son símbolos eróticos de polución que exuda del anhelo fornido o como lo apostrofó Lorca en *Yerma*: (No hay en el mundo fuerza como la del deseo).⁹⁶

3.5.3.2. Muslo

Dentro de la poética lorquiana, podemos detectar habilidosamente las diferentes muestras descriptivas que encontramos tal como cinéfilos clichés buñuelianos o pinceladas surrealistas dalianas en albur de esbozar una sonrisa escrita y/o atractiva silueta.

Creció con Lorca imperecedera e indeleblemente la lóbrega alegoría del muslo que le persiguió como una sombra y que se convirtió en un símbolo intachable de sus retratos:

Releyendo una y otra vez la poesía de Lorca, siempre he pensado que la frecuencia con que habla en ella de los muslos, tanto de los masculinos como de los femeninos, puede ser resultado de una de esas fijaciones infantiles que los psicoanalistas y los erotómanos conocen sin duda.⁹⁷

Al principio, Federico insistía sobre la índole resbalosa y escurridiza de los muslos como si fueran peces sorprendidos oscilando entre yerto y cálido:

Sus muslos se me escapan/como peces sorprendidos/la mitad llenos de lumbre/la mitad llenos de frío.

⁹⁵Alberto Acerada. *Federico García Lorca manda a su amor una paloma*, p. 5.

http://www.albertoacera.com/Federico_Garc_a_Lorca_manda_a_su_amor_una_paloma.pdf

⁹⁶Lorca, F. G. *Yerma*. Op, cit., p. 67.

⁹⁷Cano, J. L. (1992): *Historia y poesía*. Anthropos: Barcelona, p. 198.

El poeta compara los muslos de la mujer a los “peces sorprendidos”; el pescado en el agua se desliza de las manos como si ellos fueran a ser atrapados a causa de su piel lisa.⁹⁸

Mas, la psicosis erotómana que llegó a su paroxismo, tras la incubación *ab-ovo* del erotismo simbolista, y que eclosionó en un nido de sadismo literario haciendo de cicuta sobre el pastel sonético del amor oscuro:

Beber en muslo de miel sangre vertida/Pero ¡pronto! que
unidos, enlazados/boca rota de amor y alma mordida/el tiempo nos
encuentre destrozados.⁹⁹

3.5.3.3. Caballos

Como hemos subrayado antes, los animales son cópulas vacías en el circo lorquiano cuya simbología es contextualmente asignada. En primera instancia, los caballos tienen unas connotaciones mortíferas pregonando galopeadamente la muerte. Empero pueden en segundo lugar atesorar un valor erótico:

Teniendo en cuenta el valor erótico del caballo así como su conexión con la muerte, los “caballitos” serían la proyección de los deseos amorosos del “yo” en el sexo especular (por ser su doble) del amado.¹⁰⁰

En la trilogía trágica del autor, el erotismo montaba a horcajadas al simbolismo ecuestre, concretamente en *Yerma*, donde se sinestesia el cuerpo en un relincho de caballo:

⁹⁸ Arango, M. A. Op. cit., p. 168.

⁹⁹ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 601.

¹⁰⁰ Newton, C. Op. cit., p. 126.

En la casa de Bernarda Alba, por ejemplo, el caballo cumple idéntica función a la desempeñada en *Bodas...*: Una figura invisible, oída o presentida, con una obvia carga erótica. Igualmente en *Yerma*: ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas y al fondo de la calle relincha el caballo”.¹⁰¹

En *el Soneto del amor que duerme en el pecho del poeta*, se le pone al caballo erótico una brida de muerte ya que el autor sabe concienzudamente que a despecho de tomar las riendas sueltas de la huida, terminarán matándole con su pareja, en una simbiosis erótica con el color verde, símbolo del deceso que sujeta al erotismo por la jáquima dictatorial:

Grupo de gente salta en los jardines/esperando tu cuerpo y mi
agonía/en caballos de luz y de crines/Pero sigue durmiendo, vida mía/
¡Oye mi sangre rota en los violines!/ ¡Mira que nos acechan todavía!¹⁰²

Hemos desplegado una serie de recursos utilizados por García Lorca. No cabe duda de que hayan más recursos, sin embargo hemos querido puntualizar y pararnos sobre los más destacados con la esperanza de desrizar a las trenzas del simbolismo de Lorca y hacerlo lacio con el peine interpretativo con tal de entender, ventosamente, la calvicie lorquiana bajo la peluca simbolista.

3.5.4. Recursos simbolistas

Cuando hablamos del movimiento simbolista, nos referimos inequívocamente al movimiento que nació en Francia, sin embargo al proferir la palabra símbolo se ha de saber intestinamente que existió empezando por la Biblia y pasando por Juana de La Cruz, hasta después de la decaída del movimiento.

¹⁰¹ Lorca, F. G. (2002): *Bodas de sangre*. Norma: Bogotá, p. 35.

¹⁰² Rodríguez Pagán. J. A. (1999): *El otro lado de El público de Lorca*. Isla negra: San Juan, p. 21.

En ese espacio, trataremos de los recursos simbolistas que fueron utilizados por varios literatos con tal que se estampe el carboncillo de los versos y que se les dé unos matices más oscurecidos.

El simbolismo se manifiesta solapadamente para expresar claramente el enajenamiento del escritor, sus preocupaciones y sus angustias. Mallarmé insistía sobre esa declaración sibilina que hace el poeta puesto que si nombra lo deseado pierde todo su encanto:

Nombrar un objeto es eliminar tres cuartas partes del placer del poema que se deriva de la satisfacción de adivinar poco a poco: sugerirlo, evocarlo, tal es lo que encanta a la imaginación¹⁰³.

3.5.4.1. Símbolo bisémico

Es aquél símbolo que provoca en el lector mariposas en el vientre porque el poeta escogió un condicionamiento pavloviano que hace salivar al corazón en el momento de escuchar el cascabel simbólico, provocando dos posibles lecturas como en el caso de García Lorca o hasta Bécquer:

En ambos casos la figura de la mujer aparece convertida en símbolo bisémico, es decir, es a la vez sinónimo de dulzura y pureza (mujer ángel) y de maldad y crueldad (mujer demonio). Esto provoca en el poeta una íntima contradicción; desea y busca el amor a través de la mujer, mostrando su optimismo y alegría:¹⁰⁴

Hoy la tierra y los cielos me sonrían/hoy llega al fondo de mí
alma el sol/hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado.../ ¡hoy creo
en Dios!¹⁰⁵

¹⁰³ Llovet, J. Carner, R. Catelli, N. Martí Monterde, A. Viñas Piquer, D. (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel: Barcelona, p. 167.

¹⁰⁴ Planas, M. C. Plaza, M. C. (2007): *Rimas, leyendas, cartas, ensayos y narraciones de Gustavo, A. Bécquer*. Colihue: Buenos Aires, p. 57.

¹⁰⁵ Bécquer, G. A. (1999): *Rimas amorosas*. Torremozas: Madrid, p. 28.

3.5.4.2. Sinestesia

El músico puede tan solo tocar partituras que engendran el deleite auditivo, el pintor materializa en un lienzo su maestrazgo ocular, sin embargo el poeta echa mano de todos sus sentidos a raíz de que alcance el nirvana sensorial, y para concretizarlo hace falta recurrir a la sinestesia.

Los simbolistas *auscultaron el corazón de la noche* para percatarse que los ventrículos de la luna están anegados por el movimiento pendular de la marejada. Ergo, la sinestesia es:

Une réaction d'un sens à un stimulus qui s'exerce sur un autre sens: impression de lumière provoquée par un bruit, sentiment de chaleur ou de poids souligné par une couleur, couleur suggérée par un instrument de musique.¹⁰⁶

Es decir que la sinestesia se nutre de antítesis y oximorones como luz provocada por un ruido o en vez de que se escuche el sonido de la guitarra se escucha el color amarillo, total: es un malabarismo sensorial que deja a la cromática simbología puntiaguda o sea precisa y conmovedora.

El eco de los versos de García Lorca fue la auténtica prueba visible en el momento de colgar sinestias en el ropero de sus recursos estilísticos:

Tarde lluviosa en gris cansado/y sigue el caminar/los árboles marchitos/mí cuarto solitario/y los retratos viejos/y el libro sin cortar.../chorrea la tristeza por los muebles/y por mí alma/quizá/no tenga para mí naturaleza/el pecho de cristal/y me duele la carne del corazón/y la carne del alma/y al hablar/se quedan mis palabras en el aire/como corchos sobre agua.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Hernández Valcárcel, M. C. (1978): *La expresión sensorial de 5 poetas del 27*. Universidad de Murcia: Murcia, p. 507.

Una reacción de un sentido ante un estímulo que se ejerce sobre otro sentido: impresión de luz provocada por un ruido, sentimiento de calor o de peso subrayado por un color, color sugerido por un instrumento musical. (Traducción propia)

¹⁰⁷ Martín, E. (1998): *Federico García Lorca para niños*. De la Torre: Madrid, p. 51.

3.5.4.3. Metáfora

Otro de los recursos que vuelve en tropel en la obra simbólica es la metáfora. Más lejos de lo que podría significar en otros movimientos, se utiliza para despistar y extraviar al lector que, en vez de cortar al hilo de Ariadna, se entretejen más hilos provocando el hilo que desborda el desbarajuste del vaso simbólico.

Ahora bien. La metáfora es encontrar una interconexión entre dos polos que, a priori, no tienen nada que ver el uno con el otro mediante un raciocinio cabal o descabal:

Conexión mutua que el usuario establece entre dos entidades o dominios conceptuales que normalmente se perciben relativamente alejados.¹⁰⁸

La metáfora simbolista abrume a la imagen dejando al lector avizorar a su belleza restregándose los ojos de su cerebro con el fin de abrir la cortina de humo que la rodea. Ergo, la mejor metáfora es la que nadie puede mirar, alejando la isla del texto del puerto de la realidad tal como decía Lorca en su conferencia sobre la metáfora gongorina:

La mejor definición de lo metafórico viene a ser entonces, el metaforizar, o sea el edictar leyes específicas de sustitución, dentro de la isla del texto, que se separa cada vez más de la realidad. Por eso la metáfora viva ha de ser aquella que nadie vea, y que no esté conectada con nada. Recordemos la conferencia:

Él caza la que casi nadie ve, porque la encuentra sin relaciones, imagen blanca y rezagada, que anima sus momentos poemáticos insospechados.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Fernández Toledo, P. (1997): *La enseñanza explícita de la metáfora a través de textos no literarios en el aula de idiomas*. En: *Estudios de lingüística aplicada*. p. 85.
<http://books.google.com/books?id=yaXEC7HC4JoC&pg=PA85&lpg>

3.5.5. Tipología simbólica

3.5.5.1. Animales

Son los distintos animales que ornamentan la naturaleza poética en la cual cada uno de ellos atesora una simbología atípica y asimétrica dependiendo de lo evocado.

Entre los animales más evocados por los simbolistas, y sin duda el más melancólico: el cisne, que flota sobre sus propias lágrimas invadido por la obscuridad de su tribulación y que se destiñe paulatinamente de su blancura nívea en carbón fuliginoso:

La imagen del cisne, que ya en Baudelaire simboliza el destino del poeta, condenado a la humillación, forzado a arrastrar su espléndido plumaje en el polvo de la ciudad, llorando la pérdida del “lago natal” y su destierro en un medio hosco, declaradamente feo, en contraste con la hermosura de las aguas que añora¹¹⁰.

Símbolo de la belleza, pero también de la soledad, el autor se reconoce claramente cuando bosqueja sobre el lago de su desesperación los enrojecidos tormentos de su vida mientras escucha su enlutado corazón:

Frío cisne enlutado/que nadas en los lagos de la sangre/cómo
me hace temblar tu pico gélido/cuando el pecho tu rozar me arde.¹¹¹

¹⁰⁹ Ly, N. (1988): *Lorca y la teoría de la escritura: “la imagen poética de don Luis de Góngora*. En: *Valoración actual de la obra de Lorca: coloquio hispano-francés*. p. 177.
<http://books.google.com/books?id=hrre1pdjV4UC&pg=PA177&dq>

¹¹⁰ Anónimo, (1979): *El simbolismo, edición de José Olivo Jiménez*. Taurus: Madrid, p. 32.

¹¹¹ Ibarbourou, J. (1998): *obras escogidas*. Andrés Bello: Santiago, p. 110.

Juan Ramón Jiménez también se encalló en el arrecife de la consternación donde aprendió el vagabundeo anseriforme dejándose llevar por la corriente de la vida juanramoniana: un *modus vivendi* acre y salobre:

...Mas, su pluma nacarada/aunque siempre está mojada/por la linfa cenagosa/suave, tersa, fina, hermosa/se mantiene, sin que nunca sea manchada.¹¹²

El cisne también lleva en sus alas connotaciones eróticas simbolizando la fecundación pasional de la primera vez, el deseo de la novia núbil como lo señala claramente Lorca en Belisa:

Lorca señala el erotismo en “Amor de Don Perlimplín con Belisa”, en la cual las palabras siguientes son pronunciadas como preámbulo de la cámara nupcial...La noche de sus bodas, Belisa proclama su deseo de ser poseída: “¡Ay, qué música, Dios mío! ¡Como el pulmón caliente de los cisnes!... ¡Ay! ¿Soy yo?” El cisne encarna a menudo la luz masculina, solar y fecundadora¹¹³.

3.5.5.2. Mito

Los mitos pululan por la poética laberíntica simbolista puesto que se considera como una especie de intertextualidad inextricable donde el poeta sesga una parte del mundo fantástico y lo sostiene con pegamento simbólico agregándole un poso quimérico.

Uno de los mitos que se suelen repetir en el movimiento simbolista es el gnomo¹¹⁴. Cada literato, en su ceca imaginaria, acuña a su moneda paradigmática con una efigie gnómica, y la atesora como el gnomo en los subterráneos de su simbología.

Verbi gratia, para Bécquer el gnomo es lo propio de su definición además del matiz de que raptan a las niñas:

¹¹² *El simbolismo, edición de José Olivo Jiménez. Op. cit., p. 34.*

¹¹³ Arango, M. A. Op. cit., p. 175.

¹¹⁴ Enano de la literatura nórdica que trabaja en las minas guardando tesoros y piedras preciosas.

En el gnomo de Bécquer esos siniestros seres guardan un enorme tesoro en un subterráneo y van a la caza de niñas sobre las que nunca se vuelve a saber nada¹¹⁵.

La visión lorquiana del gnomo se asemeja con la becqueriana de modo que es la referencia por antonomasia del guardián solo que lo tilda de viejo con barba blanca y traje colorado, a pesar de ser enano, comparándolo con el protector de Granada que sería una especie de Blanca nieve andaluza:

La granada es el tesoro/del viejo gnomo del prado/el que hablo
con niña Rosa/en el bosque solitario/aquél de la blanca barba/y del traje
colorado.¹¹⁶

3.5.5.3. Lo nocturno como forma poética

En el seno de lo que es la simbología poética, muchas palabras y vocablos se acuestan sobre el lecho del verso dentro de la lóbrega habitación del poema. Empero, el poeta suele abrir la ventana del contexto para que pueda infiltrarse la luz mortecina de la lógica y así interpreta a las ensombrecidas palabras y sus misteriosos sueños escarbando sus distintas significaciones en el diccionario de las luces sonámbulas:

Y es natural, pues la noche es a la vez enigma y tentación,
impulsa a compartirlo en ella oculto. Por eso el poeta quiere hacerse
vidente, descubrir secretos inaccesibles a la mirada mortal. Machado
dijo:

El alma del poeta/se orienta hacia el misterio/sólo el poeta
puede/mirar lo que está lejos/dentro del alma en turbio/y mago sol
envuelto¹¹⁷.

¹¹⁵ Rico, F. (1994): *Historia y crítica de la literatura española, romanticismo y realismo*. Tomo 5. Crítica: Barcelona, p. 205.

¹¹⁶ Martín, E. *Federico García Lorca, Antología comentada*. Vol 1. Op. cit., p. 116.

José María Eguren, después de San Juan de la Cruz, es uno de los poetas más nocturnos de la lengua española. En el firmamento sombrío de su obra, se percibe una pirotecnia tinieblosa que en vez de alumbrar anubla al cielo de su narrativa. Por lo mismo, el autor entra en busca desesperada de una chispa que le lleve al cadalso hecho un cenicero desbordante de colillas anegadas de tristeza. Sin embargo, y como en todos los símbolos por muy lúgubres que sean, alborea una niña con una lámpara que simboliza la esperanza:

Se ve la curva negra. ¿Adónde nos llevará? No importa que ella nos lleve al arrecife, si estamos anegados de tristeza, si somos los derrotados de los mares, los rendidos de haber amado tanto la belleza. Pero siempre en la bruma cerrada hay una luz. Es la lámpara de la tarde, la niña de cera que existe como una esperanza e ilumina la sombra con el candor de sus ojos... Cuando la sombra cae y se han oscurecido los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde; con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: La esperanza¹¹⁸.

Lo nocturno en Eguren es solo una oleada del tsunami oscurantista que azotó a las luminosas costas de la poética, ya que de facto, y según piensa Lorca, el símbolo oscuro envuelve una luz que se ha de ver con la retina de la inteligencia. Federico asevera, comentando unos versos del *Polifemo*, que en realidad no hay ninguna oscuridad, y que los oscuros somos nosotros:

Es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia. El misterio no está fuera de nosotros, sino que lo llevamos encima del corazón. No se debe decir cosa oscura, sino hombre oscuro¹¹⁹.

¹¹⁷ *El simbolismo*, edición de José Olivo Jiménez. Op. cit., p. 23.

¹¹⁸ Eguren, J. M. (2005): *Obra poética motivos*. Ayacucho: Caracas, p. 317.

¹¹⁹ Posada, M. G. Tomo 6. Vol 2. Op. cit., pp. 1247-1248.

3.5.5.4. La mujer

El simbolismo apadrinó un nuevo concepto de la mujer que iba madurando a lo largo del movimiento. La mujer baudelairiana era morena con una piel olorosa, corpulenta y con una cabellera abundante, pintándola con versos de perversidad y de lujuria:

En lo físico, la mujer baudelairiana es una mujer morena, a veces mulata, de piel olorosa y-muy importante- de cabellera abundante, espesa y aromática; corpulenta, de formas rotundas y grandes. En lo moral, tiende a la indolencia, a la perversidad o a la tontería.¹²⁰

Para Félix Bello Vásquez, el simbolismo de la mujer tuvo dos tendencias fundamentales: una heredada del romanticismo; en la cual se añora a la mujer y se le crea una ramificación con la naturaleza. En la segunda, el poeta dejó las riendas sueltas de su fascinación y de su seducción para alzarla en el trono del ensueño y dotarla del cetro que la inmaterializa:

Con respecto a la visión de la mujer en el simbolismo, tanto en el campo literario como el pictórico, aparecen dos tendencias. La primera claramente heredada del romanticismo, aunque la menos frecuente, prefiere considerar la mujer con la nostalgia de la imagen primigenia o como la personificación de la naturaleza. La segunda es más propia del simbolismo, y la mujer significa a la vez la seducción y la perversidad. En la efervescencia simbolista aparece la mujer fatal y corruptora, capaz de fascinar al hombre con tal de echarlo a perder.¹²¹

García Lorca, siguiendo a sus predecesores, hace de la mujer el epicentro de su obra, él que le concedió una variopinta elasticidad según su papel. Aparte de que le

¹²⁰ Todó, L. M. (1987): *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Montesinos: Barcelona, p. 41.

¹²¹ Bello, Vásquez. F. Op. cit., p. 260.

dio un matiz trágico, Federico introduce sensualmente el erotismo de los clichés en donde hace un zoom rosado del cuerpo femenino, como su consuetudinario muslo:

Uno de los símbolos más utilizados para representar el erotismo en la obra de Lorca son los muslos. Ellos evocan el símbolo de lo erótico en diversas maneras en su poesía: "muslos limpios", de margarita, "muslos de cobre" de la petenera, "muslos como la tarde" de Lucía Martínez, "muslos de la casada infiel", "como peces sorprendidos".¹²²

¹²² Arango, M. A. Op cit., p. 167.

Capítulo 2: Hombres y mujeres en Lorca

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman/contra el niño que escribe/nombre de niña en su almohada/ni contra el muchacho que se viste de novia/en la oscuridad del ropero.

Federico García Lorca (Oda a Walt Whitman)

Como si el tiempo y sus dos tiempos/fuesen un solo tiempo/que ya no fuese tiempo/donde siempre ahora y a todas horas siempre.

Octavio Paz (Pasado en claro)

El deseo muere automáticamente cuando se logra: fenece al satisfacerse. El amor en cambio, es un eterno insatisfecho.

José Ortega Y Gasset.

En ese capítulo, haremos una subdivisión temática repartiendo el trabajo en dos hemisferios: en la primera parte repararemos en los personajes femeninos y masculinos de Lorca con tal que se puedan cotejar consecuentemente según su evolución sentimental tomando como punto de inflexión el año 1929, o el año en donde se anotaron los primeros síntomas de la mujer barbilampiña.

En la segunda parte, y tras haber parangonado entre varios personajes, nos centraremos en los personajes femeninos y masculinos después del año 1929 con tal de sacar unas primeras conclusiones que nos servirán de soporte para entender la tercera parte del trabajo.

En ciernes, se ha de saber concienzudamente la frustración amorosa de Lorca desde una edad muy pueril, razón por la cual la obra del poeta padeció una neurosis literaria al describir, en principio, a la elefantiasis erótica de la mujer, para que con el pase del tiempo, y por la dieta sentimental, aparezca la mujer anoréxica.

En contraposición, y por el apilamiento de consabidas circunstancias, el papel desempeñado por el hombre en su obra, aunque de manera esotérica, toma más protagonismo con el entierro del Lorca, *ecce homo sensualis* y del advenimiento del Lorca defensor del *homoerotismo acróstico*.

1. Mujeres en la obra de Lorca

1.1. La mujer lorquiana antes de 1929

Los personajes hembras de Federico conocieron varias fluctuaciones en el diagrama literario lorquiano achacado a los *mujercidios* que cometía sutilmente lo que acarrió el disparo de su varonil petróleo sentimental al entablar su viaje a Nueva York en 1929.

Sin embargo, sus primeras obras depararon un impetuoso seísmo dramático que derrumbó indiferentemente a todos los personajes salvando la edificación femenina cuyo epicentro fue el teatro.

1.1.1. La mujer en el cante Jondo

La mujer lorquiana se embebió vorazmente de la cosmovisión pesimista del autor desde sus primeros pasos como literato. Le insuflaba el alba de sus sentimientos contraproducentes para que asistiéramos incansablemente al crepúsculo tétrico de la dona perjudicada, maltratada, abominada y malmaridada formando diariamente el sol de la pena:

La mujer, corazón del mundo y poseedor inmortal de la “rosa, la lira y la ciencia armoniosa”, llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el “cante jondo” se llama Pena. Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena. En las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.¹

¹ Posada, M. G. Tomo 6. Vol 1. Op. cit., p. 220.

La mujer, símbolo recurrente en Lorca, concreciona esta gota de hiel que desbordó su corazón desde sus prolegómenos literarios; esa pena que se hace carne es, a priori, su carne amoratada por los distintos azotes que le propinó esa mujer morena de sus entrañas que cazaba remilgosamente los pájaros de su personalidad con encaprichadas redes de viento.

1.1.2. La mujer en el Libro de poemas

El libro de poemas, aparecido el mismo año que el *Poema del cante Jondo* (1921), se entreaire como una alcachofa poética formada de cabezuelas simbólicas tal como sus recuerdos infantiles en la Vega granadina, así como las variopintas descripciones de su pena en la canción otoñal:

¡Oh el sol de las esperanzas;/¡Agua clara; ¡Luna nueva;/¡Corazones de los niños;/¡Almas rudas de las piedras;/Hoy siento en el corazón/un vago temblor de estrellas y todas las rosas son/tan blancas como mi pena.²

Nuestro poeta está entre dos fuegos o dos aguas por su actitud recelosa quemado por la nívea blancura de su pena/mujer ya que su corazón titila como una estrella señal de inestabilidad y de proclividad hacia la depresión sentimental anhelando que despunte ya el sol de las esperanzas que barrería las lluvias de sus dudas y dolencias:

Poniendo así en el sol la esperanza, como en el agua clara y en la luna nueva, requiriendo a la naturaleza una explicación que va más allá de la naturaleza misma, identificando la nieve de las rosas con la pena de su alma, dudosa, inquieta, entre el ver y el desconocer, en ese círculo concéntrico de la duda metódica del poeta.³

² Sorell, M. (2007): *Federico Garcia Lorca, selected poems: A new translation by Martin Sorell with parallel Spanish text*. Oxford world's classics: New York, p. 4.

³Guerrero, P. Dean-Thacker, V. Op cit., p. 29.

En el mismo libro, el mozo Lorca dedica su poema *La cigarra* a una tal María Luisa. Nuestro pueril rapsoda entona el juego de la gallina ciega en forma de versos a fuer de atrapar al desdén de la chica que no quería buscar al amor de Federico cuando éste último la atrapaba.

El ínclito lorquista Gibson asevera que:

La “María Luisa” a quien el poema “Cigarra” va dedicado con María Luisa Egea, joven de Granada por quien Lorca se sentía fuertemente atraído. La “mujer que adivino” del poema se refería entonces a esta mujer, la gran pasión no correspondida del joven Lorca que “al frustrarse, se convertiría en tema central de los primeros poemas lorquianos.”⁴

En este poema se puede notar la ventisca fabulística que dio García Lorca a su obra puesto que se auto identifica con la hormiga en su afanoso trabajo para conquistar a su enamorada, no obstante, el hemíptero sigue bailando a son de las estaciones sentimentales lorquianas barruntando un epílogo como la de la conspicua fábula:

Sea mi corazón cigarra/ sobre los campos divinos/Que muera
cantando lento/ por el cielo azul herido /y cuando esté ya expirando/
una mujer que adivino/ lo derrame en sus manos/ por el polvo/Y mi
sangre sobre el campo/ sea rosado y dulce limo/ donde claven sus
azadas/ los cansados campesinos/ ¡Cigarra! / ¡Dichosa tú!/pues te
hieren las espadas invisibles/ del azul.⁵

La cigarra hacía un ruido estrepitoso en el tímpano encantado del corazón lorquiano de tal manera que el autor prefiera su muerte y que su sangre sea repartida en la tierra removida por los campesinos. En la fábula lorquiana, la cigarra, después de bailar durante todas las estaciones, continuará bailando y subsistiendo en la

⁴ Newton, C. Op. cit., p. 218.

⁵ Nandorfy, M. (2003): *The poetics of apocalypse: Federico García Lorca's poet in New York*. Rosemont: United State, pp. 116-117.

invernal alma de Federico que se consolará con la guitarra del hemíptero cantando sus versos para sus campesinos lectores.

1.1.3. El Maleficio de la mariposa

Como ya dijimos antes, la primera experiencia teatral fue acogida por un pataleo bochornoso por parte del público que no supo cazar, a costa de la red hermenéutica, el significado del maléfico lepidóptero.

Siguiendo el mariposeo de la mujer lorquiana, la Mariposa revoletea de flor del desdén a otra para no corresponder al amor de otra persona, lo que la hace inasible tomando el color de la vegetación como reducto adecuado y provocando la desesperación de cazarla, lo que equivale en el drama lorquiano el suicidio del amado.

Lorca dibuja a la Mariposa como una renegada puesto que, teniendo las alas rotas, y cayendo en el nido de cucarachas, un cucaracho la cura y se enamora al mismo tiempo, para que al fin y al cabo, vuele con rezongones aleteos, lo que explicaba el autor sarcásticamente en el prólogo como la flor-puñal:

¡Y es que la muerte se disfraza de amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña... toma la forma de una mujer para engañarnos y abrimos las puertas de su sombra!... ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal! ⁶

1.1.4. Mariana Pineda

A contrario de la Mariposa, Mariana, personaje femenino, se sacrifica por la libertad. Dentro de lo que se llama la heroicidad trágica, y a pesar de que se inspire de un ícono libertario, Lorca no consigue sesgar sus filamentos sentimentales dando *ex profeso* a Mariana una a historicidad moderna o sea verter su polen afectivo en el molde de un abanderado de la lucha española, a saber Mariana Pineda.

⁶ Rodríguez Pagán. J. A. Op. cit., p. 43.

Federico esperó, en la cofa de su vida, observar la tierra firme de la libertad; una libertad que simbolizaba quebrar los grillos de sus sentimientos hasta el punto de apropiarse la identidad de “Mártiriana” Pineda:

Mariana es la heroína trágica que redime el concepto de libertad. Si la seguimos desde el comienzo, cumple con el precepto de resistir sin claudicar hasta un final en que se entrega para cumplir el Destino (fatum). Es un ser apasionado, sin tibiezas. Su amor por Pedro la induce a actitudes rebeldes y a ser considerada partidaria de los liberales. El mensaje llega claro: por él borda la bandera que simboliza la libertad: Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado/Para vivir y amar su pensamiento propio.⁷

El amor es la mejor espada para ganarse la Dulcinea de la libertad. En ese sentido, Mariana se sacrifica incondicionalmente protegida por el escudo de la convicción a raíz de resguardar su amor por Pedro.

García Lorca se afamó por su ferruginosa contienda para con las mujeres, y con *Mariana Pineda* abre, con ademanes de espadachín, un resquicio de emancipación, que se abultará a lo largo de su obra, para vituperar al estamento machista y vigorizar el gregarismo equidista:

El teatro de García Lorca hace de Mariana Pineda, heroína y mártir del liberalismo a principios del siglo XIX, un símbolo nacional de la libertad y, de la mayor parte de sus otros personajes femeninos, unas víctimas de la sociedad machista de principios del siglo XX.⁸

Mariana Pineda es el alter ego de García Lorca. Esta simbiosis de sexos se sintetiza en el sacrosanto sacrificio de sendos. Defendiendo a las donas, nuestro dramaturgo se ampara en la coraza del simbolismo para vindicar su *homopinedismo*.

⁷ Lorca, F. G. (2005): *Mariana Pineda*. Colihue: Buenos Aires, p. 32.

⁸ Fauré, C. (2010): *Enciclopedia histórica y política de las mujeres. Europa, América del norte*. Akal: Madrid, p. 581.

1.1.5. La mujer en el Romancero gitano

1.1.5.1. La Monja gitana

Se ha dicho que Lorca concibe los diversos romances de su libro como diminutos episodios de la inmensa epopeya, y por momentos tragedia, de su Andalucía mítica.⁹

La monja gitana es uno de los romances cardenalicios dentro de la santa sede lorquiana, donde el infiel Federico, pide la penitencia a una monja después de confesarle sus versos pecaminosos y su incrédula pluma.

Nuestro poeta pisa, con zancadas sacrílegas, la catedral de su obra, haciendo de monaguillo del sacerdote sentimental en aras de proclamar *urbi et orbe* que el hábito no hace la monja.

Además de corroborar su igualitarismo entre los sexos, el aedo arremete contra el fariseísmo monacal al ser nuncios de la lascivia hereje, por ende, da las campanadas de una monja que de tanto fantasear ¡vislumbra ríos puestos de pie!:

Por los ojos de la monja/galopan dos caballistas/Un rumor
último y sordo/le despega la camisa/y al mirar nubes y montes/en las
yertas lejanías/se quiebra su corazón/de azúcar y yerbaluisa/ ¡Oh, qué
llanura empinada/con veinte soles arriba!/ ¡Qué ríos puestos de
pie/vislumbra su fantasía!¹⁰

Al principio, los versos hacen el paripé de tratar a una monja, que salió para un ejercicio de ascetismo divino mirando nubes y llanuras, no obstante, mirar no es ver; una mirada distraída que fijaba soslayamente un paisaje enardecido por el galope de dos caballistas, sinónimo lorquiano del relincho corpóreo, lo que azuzará el rijoso miraje monjil consistente en ver ríos puestos de pie.

⁹ Navarro, R. (1994): *Comentario literario de textos*. Universidad de Barcelona: Barcelona, p. 111.

¹⁰ Sorell, M. Op. cit., p. 114.

Esta sinergia de quijotismo y realismo es, nada más y nada menos, que el estado de ánimo de Lorca, ya que el vino de sus sentimientos es vertido en el cáliz de su alma puesto que transmigra de un estado a otro tal como la monja, entre religión y absolución, dentro de un ambiente visionario:

En “La monja gitana” puede hablarse de “ambiente visionario” para referirse a una acción no acontecida sino tan sólo vislumbrada por la fantasía de la monja; nótese cómo al final, tras el estallido de la fantasía sensual, parece no haber ocurrido nada y se retorna a la calma y al silencio inicial.¹¹

1.1.5.2. Preciosa y el aire

Prosiguiendo nuestras elucubraciones sobre la mujer en el romancero, y arrimándonos sobre la consabida simbología del aire en el idiolecto lorquiano, trataremos de uncir el papel desempeñado ora en este poema y ora en *Yerma*.

Recurriendo al robo que arropa o a la intertextualidad, Lorca acuñó un precioso maravedí cervantino en la ceca de las novelas ejemplares en el momento de “fazer” de Preciosa una recia bailadora que zapatea en consonancia con las ráfagas:

Al nombrar a la bailadora con el nombre cervantino de Preciosa, Lorca establece la primera capa de una larga serie de enmascaramientos. Preciosa es una pantalla obvia, específica e inmediata. Pensamos en la gitanilla, “la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo”, “la más hermosa y discreta que pudiera hallarse”.¹²

Sabiendo del aire erótico que se deslizaba por los orificios de las novelas ejemplares, Federico deja pasar de antemano, por la buhardilla de la intertextualidad, un fresco rayo de luz que esclarecerá consecuentemente la diégesis lorquiana del

¹¹ Navarro, R. Op. cit., p. 111.

¹² *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, p. 24.
http://books.google.com/books?id=IQ0G-BQk_UwC&pg=PA24&dq#v=o

poema donde Preciosa va a ser víctima de atosigamiento de tal manera que el poeta utilice un viento-hombrón que elucidaría la sentencia del juez Lorca encancerando a Preciosa en la prisión del reproche por haber sufrido un acoso airoso:

La causa del violento cambio atmosférico es la gitana misma, quien con su presencia ha despertado los ímpetus lúbricos del viento-hombrón. La tensión metafórica se desencadena en series antropomórficas que revelan el empeño de posesión de la muchacha. El agresivo enamorado, en diálogo breve, pide a Preciosa la entrega de su cuerpo...Niña, deja que levante/tu vestido para verte/Abre en mis dedos antiguos/la rosa azul de tu vientre.¹³

En *Yerma*, como en nuestro poema, se corrobora la imagen del *viento faldero*, alegoría lorquiana cuando reconoce la vieja que (he sido una mujer de faldas al aire).¹⁴

1.1.5.3. Romance de la pena negra

Soledad Montoya es el arquetipo de la mujer lorquiana que busca incansablemente por los laberínticos bosques del sufrimiento, la vereda del amor verdoso. Puso en la picota la incomunicabilidad del hombre dado que sufrió amargosamente la falta del amor reflexivo, *zumo de limón* sorbido por Lorca:

Soledad Montoya es otra víctima de la voluntad de ser que marca con su sello a los héroes del *Romancero gitano*. Soledad, como ellos, se niega a aceptar la falta de la incomunicabilidad, en que vive el hombre porque, como mujer segura de su instinto, sabe que sólo en amor compartido puede encontrar la plenitud.¹⁵

¹³ Roda, Teixidó. M. (2008): *La mujer en el Romancero gitano*. Revista *Palestra universitària*, nº19. Universidad de Cervera: Lérida, pp. 226-227.

¹⁴ Lorca, F. G. *Yerma*. Op. cit., p. 99.

¹⁵ *University of British Columbia Hispanic Studies*, p. 72.

<http://books.google.com/books?id=ad4KRgf4tpYC&pg=PA72&dq>

Ahora bien. El título del romance es muy llamativo por ser un fuego oscuro, o sea de la pena negra, tal como podemos comprobarlo en los *Sonetos del amor oscuro*. Este color aduce irremisiblemente a la muerte, noche o luto y que es claro sinónimo de sombra en el romance:

Cuando por primera vez nos encontramos a Soledad, ella viene de esa negrura que es noche y es cadáver, pero viene trayéndola consigo, viene contaminada, teñida de su color: “Cobre amarillo su carne/huele a caballo y a sombra/Yunques ahumados sus pechos.” En los versos que acabo de citar, la sombra se presenta asociada con la noche, la muerte, la piqueta, el luto y, en cuanto oscura, con pena negra del título que es la mala pena, con son negras la suerte y la mala sombra.¹⁶

La “mujer barbuda” se manifiesta intrínsecamente en el correlato Soledad-Lorca a raíz de que es bien correspondida por el vate en cuanto a pena y resquemor y por consiguiente, Soledad encarna subrepticamente lo que podríamos denominar como *Gynaikantropía* o la transformación recóndita de la mujer en hombre:

Lo que hace que su dolor es el dolor de la frustración que García Lorca comprende tan bien porque acaso lo relacione con su propio dolor personal.¹⁷

1.1.5.4. Romancero sonámbulo

La vida es sueño y los sueños sueños son. A partir de esa calderoniana frase lapidaria podemos inmiscuirnos en el ininteligible sonambulismo que subyace dentro del poema, donde el poema se echa sobre la cama del onirismo restregando las legañas de su almohada surcada.

¹⁶ Beltrán, L. Op. cit., p. 86.

¹⁷ Arce de Vásquez, M. (2001): *Obras completas: Literatura española y literatura hispanoamericana*. Vol 4. Universidad de Puerto Rico: Estados Unidos, p. 500.

En las dos primeras partes del poema, Lorca nos describe somnolientamente a una gitana que espera a su enamorado en una baranda. El poeta depara un discurso que falta de traslucidez es decir que no deja entrever el devenir de la mujer:

Una mujer espera en una baranda a alguien que viene mientras sueña y las cosas la miran. Éste podría ser el núcleo del relato de las dos primeras partes. Si ahora volvemos los ojos sobre el discurso que transmite esta historia, veremos que no es en absoluto transparente.¹⁸

Como su pareja no llegaba, y continuando con sus ronquidos poéticos, el poeta recubre sus ensoñaciones literarias con un daltonismo mágico arrojando el poema con una verdosa mortaja donde se arrebujaba la protagonista entre desesperación y falsas promesas que abocó a caerse en el glauco aljibe:

“Romancero sonámbulo” es uno de los poemas de más misterio y donde muchos críticos han querido ver lo inexistente en un simple y bellísimo discurso retórico. Un poema con desplazamientos poéticos, utilizando el color verde, que es además el color de la plaza y del aljibe donde está muerta la gitana que el poeta transfiere al juego de colores todo verde.¹⁹

Esperar es un martirio. Lorca pergeñó al funambulismo sonámbulo haciendo que la mujer, guiada por el resabio de la desilusión para equilibrarse, pasaba por el alambre del pozo pero se despeñó como *Alicia, en el aljibe de las sonambulerías*:

La gitana de cara fresca y negro pelo, que tantas veces ha estado en la baranda en actitud de espera, se halla entregada a los ensueños del amor lleno de peligros y desencantos: ¿Pero quién vendrá? ¿Y por

¹⁸ Martínez-Camino, G. (1992): *Uso de elementos líricos y narrativos en el Romancero gitano dentro de la estética moderna*. En: *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, p. 78.

<http://books.google.com/books?id=HYMpitebOkQC&pg=PA78&lpg>

¹⁹ Guerrero, P. Dean-Thacker, V. Op cit., p. 84.

dónde?/Ella sigue en su baranda/verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga.²⁰

1.1.5.5. La Casada infiel

La casada infiel se caracteriza específicamente por ser el único poema del *Romancero gitano* escrito en primera persona en una estética que oscila entre tradición y vanguardia, vulgaridad y refinamiento dignificando a ese tipo de donas:

Nel caso concreto di “La casada infiel” si accentua la labilità del progetto estetico di Lorca, che si coloca in uno spazio poetico che definisce la propria specificità oscillando tra tradizione e avanguardia, volgarità e raffinatezza.²¹

El poema rehala por su índole mítica-fabular dentro de una trama que se desarrolla de noche dándole al amor a primera vista una mistificación de la ficción:

Este romance, aparentemente dominado por la anécdota de una conquista amorosa en pleno campo abierto en la oscuridad de la noche, nos revela su verdadero sentido a la luz de un mundo mítico-fabular. Lo revelador en el poema es que el amor a primera vista fácil e instintivo se eleva en su realización al plano de lo mítico.²²

Nuestro poeta retrata sarcásticamente una inicua lacra, la de la malmaridada, según la cual la mujer, concretamente la gitana, no tiene derecho de ser cornuda, en contraposición el hombre lo puede hacer las veces que quiera:

²⁰ Roda, Teixidó. M. Op. cit., p. 228.

²¹ *Ludus: gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, p. 158.
<http://books.google.com/books?id=Ktr3HI0Gi5sC&pg=PA158&dq>

En el caso concreto de “la casada infiel” se acentúa la labilidad del proyecto estético de Lorca, que se coloca en un espacio poético que define la propia especificidad oscilando entre tradición y vanguardia, vulgaridad y refinamiento. (Traducción propia)

²² Roda Teixidó, M. Op. cit., p. 231.

En este romance el hombre es engañado y su conquista amorosa lo es en cuanto que él es también conquistado; esta mujer actúa libremente, sin prejuicios, y responde generosa y rápidamente a las iniciativas del hombre: Yo me quité la corbata/Ella se quitó el vestido/Yo el cinturón con revolver/Ella sus cuatro corpiños.²³

2. Hombres en la obra de Lorca

2.1. El hombre lorquiano antes de 1929

Antes de su periplo neoyorquino, la obra de Federico medraba rectilíneamente en concordancia con la mosca de sus sentimientos que zumbaba molestosamente sobre su literatura quejumbrosa, por lo cual buscaba un insecticida poético para atinar con un remanso de paz.

El hombre lorquiano empezó muy timorato. Se le notaba el rubor ascendente contrastando con la desfachatez femenina que aherroja a su pudor y amnistía a su valor. El hombre lorquiano desempeñó, al principio, un papel tangencial de modo que aguzaba pertinentemente el sino de la mujer.

Rastrear rescoldos de hombría en Lorca es reconstituir su pueril puzle idílico en el cual se hacina el fracaso sentimental y la univocidad emocional lo que desembocará paulatinamente en el mnemotécnico alzhéimer de la mujer barbuda.

2.1.1. Poema del cante jondo

Las referencias varoniles escasean en ese poemario donde nuestro poeta exalta a los cantaores, y resguarda tenazmente a las minorías orilladas, en ese caso el gitano.

²³ Martínez, G. A. (2004): *Personajes femeninos en la obra de Federico García Lorca en Pasajes*. En: *Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, p. 256.
<http://books.google.com/books?id=WCiSCei0sEMC&pg=PA256&dq>

En su poema *Sorpresa*, Lorca describe un clisé mortuorio, concretamente la muerte de un gitano: (Muerte se quedó en la calle/con un puñal en el pecho/No lo conocía nadie).²⁴

Desde los albores de su poesía, ululaba una brisa recriminatoria por la caída incesante de la hojarasca gitana sin que nadie reaccionara; a mor de eso, Federico encumbrará al mismo gitano a posteriori, un tal Antoñito el Camborio:

Este poema se basa, al parecer, en la muerte del gitano de Chauchina, un pueblo al lado de Fuente Vaqueros, llamado Antoñito el Camborio. El personaje daría lugar a dos romances, que pueden verse más adelante:” Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” y “Muerte de Antoñito el Camborio”. García Lorca poetiza esa muerte como si fuera la de un desconocido, sin duda para envolverla en un aura de misterio.²⁵

2.1.2. El Libro de poemas

Es una perogrullada el facto de cuasi no encontrar posos de masculinidad en la prístina obra lorquiana. La mocedad del autor fue marcada coaligadamente por su entorno y su niñez que atinamos en su libro de poemas, y de allí, el masculino personaje estrella es el mismísimo Lorca que teje hilos autobiográficos en su telaraña poética.

El cielo aborregado de su infancia parece anublarse oscuronamente en *Balada triste* puesto que fueron anunciadas las primeras precipitaciones sentimentales oscilando entre rosas primaverales y claveles invernales:

²⁴ Rico, F. (1984): *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea*. Tomo 7. Crítica: Barcelona, p. 389.

²⁵ De Lama, V. Op. cit., p. 455.

Y vi que en vez de rosas y claveles/ella tronchaba lirios con sus
manos/Yo siempre fui intranquilo, niños buenos del prado.²⁶

El corazón-veleta del poeta, como si fuera camaleón, es obturado de toda ataraxia floral en el momento de olfatear rosas y claveles (símbolos de la heterosexualidad) o husmear el polen de los lirios (símbolo homosexual), lo que refrenda esa su consuetudinaria intranquilidad:

“Lirios” se opone a “rosas y claveles” como probable emblema del amor que hace sufrir frente al amor feliz. Para I. Gibson es aquí símbolo del amor homosexual. El resto del poema parece confirmar esa hipótesis.²⁷

El barómetro sentimental lorquiano medía a pulso los latidos azogados que señalaba la lóbrega presión hectopascaliana en *La sombra de mi alma* en el cual se acecha, a todas luces, el amanecer de la umbría de su ánimo claroscuro que fulgirá in extremis en los *Sonetos del amor oscuro*: ¡penumbra tétrica!

La sombra de mi alma/huye por un ocaso de alfabetos/niebla de libros/y palabras...Encontramos al poeta a la sombra de su tristeza: “¡Qué tristeza tan seria me da sombra!” Veinte años tenía entonces Federico y su dolor estaba ya maduro como una fruta, “serio” como en el momento de su muerte.²⁸

2.1.3. El Maleficio de la mariposa

No obstante conocemos el desenlace: “Inútil es decirnos que el enamorado bichito se murió”, adelanta Federico en el prólogo. Y la inutilidad de esta información es sino la raíz de la obra: el idealismo

²⁶ Sorell, M. Op. cit., p. 8.

²⁷ Martín, E. F. G. *Lorca Antología comentada*. Vol 1. Op. cit., p. 96.

²⁸ Murciano, C. (2003): *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*. Huerga y fierro: Murcia, p. 114.

frente al pragmatismo, el ansia por lo imposible, el amor a la idea de amor...que, al final, no es cosa distinta de la muerte.²⁹

Nada más iniciar, finiquita la tragedia. El autor de *Yerma* hace una prospección trágica vaticinando la muerte de Curianito; un desenlace lorquiano por antonomasia que simboliza su epítome desiderativo o sea el protagonista rema contra corriente a pesar de padecer un mareo displicente y de percibir el tsunami mortuorio.

Curianito no se cura del prurito que le carcome por tanto rechazo de la mariposa, comezón que corroe también a Curianita Silvia enamorada del ortóptero que podría apagar sus quemaduras, empero el contrario no vale:

El amor “es muy difícil de encontrar” y Curianito, como poeta, como personaje que simboliza el deseo de lo imposible, está enamorado de ese ideal. Así se expone en la escena IV del primer acto:

Curianito.- Mi ilusión/está prendida en la estrella/que parece una flor.

Curianita Silvia.- ¿No es fácil que se seque/con un rayo de sol?

Curianito.- Yo tengo el agua clara/para calmar su ardor.

Curianita Silvia.- ¿Y dónde está tu estrella?

Curianito.- En mi imaginación.³⁰

En vez de pensar en *otra cosa mariposa*, Curianito defiende testarudamente su amor pese al encanto que le zozobraba, dejando a la Curianita de su misma especie, complicándose la tesitura y firmando, por haber amado, el maleficio de una muerte anunciada:

El desenlace de la pieza, en la que Curianito el Nene muere víctima del maleficio-“Si de ella (mariposa/estrella) te enamoras, ¡ay de ti!, morirás/caerá toda la noche sobre tu pobre frente/La noche sin estrellas donde te perderás.”³¹

²⁹ Fuster del Alcázar, Enrique. (2008): *Teatro y literatura*. Legados: España. p. 86.

³⁰ *Ibíd.*, pp. 86-87.

³¹ Marful, I. (1991): *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel Reichenberger: p. 5.

2.1.4. Mariana Pineda

El entramado lorquiano se caracteriza por unas protuberancias diegéticas al interpretar someramente sus oquedades metafóricas, en ese caso, como en el de *El Maleficio de la mariposa*, la inverosimilitud amorosa entre Fernando que se enamoró de Mariana pero que no es reciproco, y Mariana que se enamoró de Pedro pero no viceversa.

Este último, Se envalentonaba con diferentes algaradas en albur de alcanzar la ansiada libertad que se enderezaba como paripé con tal de amar a Mariana:

Sus palabras exaltadas lo muestran impaciente por luchar; la libertad es su único anhelo. En un diálogo lírico, aparecen otra vez como trenzados esos dos amores alimentados mutuamente. Sus conceptos sobre la libertad:

¿Qué es el hombre sin libertad?

¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime?

¿Cómo darte este firme corazón si no es mío?³²

Pedro está cabalgando un corcel diferente al de Mariana puesto que ésta última emprendió la vereda del amor y él abogó por la de la libertad, senderos desprovistos de encrucijada según Pedro, lo que hace la imbricación del personaje masculino lorquiano:

Si se tiene en cuenta que la liberación a la que alude Pedro no es sólo interior sino política, tal vez pueda comprenderse el extraño abandono en que deja a Mariana y su huida posterior. De cualquier modo su comportamiento es ambiguo.³³

³² Lorca, F. G. *Mariana Pineda*. Op. cit., p. 34.

³³ *Ibíd.*, p. 34.

2.1.5. Romancero gitano

2.1.5.1. San Gabriel

El corazón de Lorca estaba hecho dos masas de agua salobre, una sentimental y otra fehaciente que coexistían sin válvulas cardíacas. Los cuestionamientos religiosos se hicieron pingües en el *Romancero gitano*, prueba de ello, la proliferación de santos en esa obra.

Nuestro aedo escribe con saliva sideral el diálogo intercambiado entre la virgen Anunciación y San Gabriel en un etéreo trasfondo, que daría consecuentemente al lector un ajitanado sirimiri:

Anunciación, la Virgen, es una gitana que espera ansiosamente que el amor le llame. El diálogo entre el arcángel gitano y Anunciación transcurre en un clima maravilloso; el cosmos interviene y escucha la música cuando las estrellas de la noche se transforman en campanas... Ya san Gabriel en el aire/por una escala subía/Las estrellas de la noche/se volvieron siempre vivas.³⁴

San Gabriel simboliza la bonanza y la buenaventura gitana envueltos en dudas religiosas:

Lorca agitaniza aquí la Anunciación empleando el milagro cristiano para explicar la felicidad y el sentido familiar entrañable de los gitanos.³⁵

³⁴ Arango, M. A. Op cit., p. 158.

³⁵ Roda, Teixidó. M. Op. cit., p. 234.

2.1.5.2. San Miguel

En ese poema, Lorca endiosa a San Miguel, patrono de Granada, y lo pone sobre el celestial trono erótico. Insistió sobre los ojos del santo, que como en la mayoría de sus obras hacen que el lector sienta un hormigueo *ad libitum*:

Sus ojos en las umbrías/se empeñan de inmensa noche/En los
recodos del aire/cruje la aurora salobre/un cielo de muslos
blancos/cierra sus ojos de azogue/dando a la quieta penumbra/ un final
de corazones.³⁶

Luego, Federico entabla su carnaval sexual enfundando al santo en una indumentaria típicamente femenina, y con arte de prestidigitación le llena de enaguas y encajes, además de un retoque sensual de enseñar los muslos:

El romance de “San Miguel”, en que el heroico arcángel es retratado por el poeta como una doncella, con “las enaguas cuajadas/de espejitos y entredoses”, y como un “efebo de tres mil noches”, que “lleno de encajes/ en la alcoba de su torre/enseña sus bellos/ceñidos por los faroles”.³⁷

2.1.5.3. Antoñito el Camborio

En ese apartado, vamos a cogitar sobre el consecutivo papel desempeñado por Antoñito el Camborio, paladín del gitanismo, en los dos poemas redactados por el autor, respectivamente *El prendimiento de Antoñito el Camborio* y *La muerte de Antoñito el Camborio*.

Antoñito enciende la tea gitana en la oscura tesitura racial en aras de denunciar el coercitivo calé y el arrumbamiento de la benemérita que ni movieron el dedo para

³⁶ Lorca, F. G. *Primer romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Op. cit., p. 56.

³⁷ Cano, J. L. Op. cit., p. 205.

socorrer a las últimas boqueadas verdosas del gitano, y por lo mismo, Lorca atiza la ambarina heroicidad que exhala del cadáver del Camborio:

El poeta eleva a Antoñito a la categoría de héroe, pero esta celebración es abruptamente interrumpida al momento que la guardia civil le captura: Antonio Torres Heredia/hijo y nieto de Camborios/viene sin vara de mimbre/entre los cinco tricornos.³⁸

Lo mismo pasa en La muerte de Antoñito el Camborio:

En la “Muerte de Antoñito el Camborio”, Lorca cuenta con gran dramatismo la muerte de ese gitano a mano de sus primos, la resistencia del Camborio a ser apuñalado, la llamada del auxilio del propio Camborio al poeta para que llame a la Guardia Civil y, finalmente la agonía y muerte.³⁹

Otra vez, aunque los dos poemas lleven una tupida carga de etnocentrismo ajitanado, la reticular polisemia del Camborio que simboliza, entre otras cosas, el orgullo de ser gitano, alude también, al respeto de la persona sea cual fuere su adoctrinamiento y el color de la adelfa que coge.

2.1.5.4. Burla de Don Pedro a caballo

El colofón del Romancero gitano se destiñó notablemente de sus haces agitanados a costa de unas estampadas intertextualidades, concretamente el de *El martirio de santa Olalla*, *Burla de Don Pedro a caballo* y *Thamar y Amnón*. Muchos críticos percibieron los ecuestres cascotes de ese poema, en otras palabras, una alharaca cabaleresca por la subdivisión que completa el Romance con lagunas que dejó una polvareda lopedevesca merced a su conspicuo caballero de Olmedo:

³⁸ Arango, M. A. Op cit., p. 236.

³⁹ Nicolás Guillén, *hispanidad, vanguardia y compromiso social*, p. 110.
<http://books.google.com/books?id=ftbwppV2G9UC&pg=PA110&dq=>

La “Burla de don Pedro a caballo” es de las tres composiciones que integran la segunda parte de la única que no narra un incidente plenamente identificable. Su protagonista, es cierto, suscita asociaciones con personajes históricos y literarios, pero ninguna de estas asociaciones se nos impone en definitiva. La crítica ha destacado la importancia del caballero de Olmedo y lo ha señalado como una de las figuras que podría ayudarnos a aclarar los misterios del “romance con lagunas”.⁴⁰

Don Pedro, podría traernos a la memoria a Don Quijote también puesto que iba por senderos sobre su caballo buscando fantasmagóricamente el beso que enjuagaría sus lágrimas:

Por una vereda/venía don Pedro/el caballero/Montando en un
ágil/caballo sin freno/venía en la busca del beso/Todas las
ventanas/preguntan al viento por el llanto oscuro/del caballo.⁴¹

En un lugar de Granada, Pedro reencarna al simbólico caballero atávico que cree fehacientemente en un mundo alucinógeno, dando a Don Pedro un cariz moderno y zanjando implícitamente la inoperancia de las novelas caballerescas, además del arcaico *modus vivendi* español, por tanto, tener mas libertad de expresión en su sociedad:

En este sentido el comienzo del poema puede constituir la poetización de una quijotesca vuelta a Granada del escritor Federico García Lorca tras el fracaso de una primera salida. Pero al final se impone la visión de una impotencia creativa, de la esterilidad a que se

⁴⁰ Beltrán, L. Op. cit., pp. 235-236.

⁴¹ Lorca, F. G. (1988): *Primer romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Edición Miguel García-Posada. Castalia: Madrid. p. 205.

ve forzosamente abocado quien se empeña en vivir fuera del tiempo y de la sociedad.⁴²

2.1.5.5. Tamar y Amnón

En ese poema, García Lorca escribe sobre el sacrílego palimpsesto del antiguo testamento incestuosos versos profanadores al historiar el arrebatado de Amnón para con su hermana Tamar embadurnando, con la sangre de su virginidad, la letal vestimenta de su destino pregonado por el coro:

En “Thamar y Amnón” del Romancero gitano, un coro de gitanas vírgenes anuncia la tragedia y gimen sobre la sangre de Tamar, violada por su hermano. Alrededor de Tamar/gritan vírgenes gitanas/y otras recogen las gotas/de su flor martirizada/Paños blancos enrojecen/en las alcobas cerradas/Rumores de tibia aurora/pámpanos y peces cambian.⁴³

Después de tal desvarío, el lorquiano personaje masculino ha de sucumbir al celeberrimo de los premeditados *escenarii*: la muerte; en ese caso tocado por una saeta más rauda que su yegua:

García Lorca ha poetizado el final de la historia, y sugiere la muerte de Amnón a través de imágenes muy expresivas: Violador enfurecido/Amnón huye con su jaca/Negros le dirigen flechas/en los muros y atalayas.⁴⁴

⁴² Martín, E. (1988): *La nueva dimensión “crítica” de Federico García Lorca a la luz de sus escritos juveniles inéditos*. En: *Valoración actual de la obra de Lorca: coloquio hispano-francés*. Op. cit., p. 110.

⁴³ Arango, M. A. Op cit., pp. 170-171.

⁴⁴ *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero: Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, p. 267.
<http://books.google.com/books?id=3F2do9wZ4QUC&pg=PA267&dq>

Amnón es un poco *l'Avant-goût* de lo que aguarda a Lorca en Nueva York, ¿Aguantar o claudicar? El giro de 180° parecía en su alborada y este poema que echa el cierre al Romancero testimonia el inicio de un atrevimiento aguzado por el lapicero simbolista que sentimos en ese poema, tachando los tabús e intentando que Amnón sacie, por arte de metempsicosis, su vilipendiado homoerotismo:

Esa sinfonía bíblica que es Tamar y Amnón ¡cuántas adolescentes martirizados por el insatisfecho deseo no se arrojan sobre sus hermanos con lo que conviven, para calmar su ardor y angustia!⁴⁵

3. Personajes femeninos después de 1929

3.1. La Zapatera prodigiosa

Después de haber viajado a Nueva York, la pluma lorquiana se hizo más atrevida, mordaz, atrofiada y purulenta al retratar sus personajes que fluctúan entre una rítmica flemática y frenética, de un asegurado advenimiento a una inexorable tragedia.

La zapatera no escapa a esas abruptas peripecias al vivir una caterva de luchas intestinas contra el pueblo, contra las cofradías, contra su senil marido que le ofrece claveles de represión a las cuales contrarresta con lirios de libertad compenetrando onírica realidad y cruda fantasía:

La Zapatera no llega a establecer una clara distinción entre los ámbitos de la fantasía y la realidad. Por eso vive en constante lucha; lucha contra el pueblo que, encarnando la colectividad y el orden tradicional, trata de impedirle alcanzar su libertad; lucha contra su marido que, viejo y ajeno a sus impulsos, pretende someterla a normas

⁴⁵ Sorel, A. Op. cit., p. 155.

que no la satisfacen; lucha contra la realidad, concreta y limitada, para poder rescatar intacto el mágico e invaluable mundo de la fantasía.⁴⁶

La zapatera es caracterizada por el amontonamiento de estrógenos mientras que su marido, por su vejez, es achacado por un recrudescimiento de testosterona, tal como el alcalde, lo que estimula las hormonas del conflicto, sobre todo por el férreo machismo que aherrumbra al trasfondo de la obra:

La zapatera representa un mundo nuevo; el alcalde, un mundo antiguo. La acción contrapone dos posturas, que son dos visiones, y es la respuesta de la libertad femenina contra el “en este pueblo o monja o trapo de fregar”.⁴⁷

Linda Materna piensa que en *La zapatera prodigiosa* hay una multitud de recodos misóginos de modo que el lector piense en un resguardo del autor al derecho de las mujeres, sin embargo, se trata de una idealización de la mujer dando a conocer una tenue hipocresía heroica ya que Federico es un secuaz de esa tendencia por no agraciarse, a muchas de sus heroínas, de una auténtica libertad de expresión:

Es de notar que esta caracterización idealizada de la mujer es uno de los dos puntos de vista (siendo el otro la misoginia) adoptados típicamente en la literatura escrita por hombres, y está presente no sólo en *Mariana Pineda* y en *La zapatera prodigiosa*, sino también en *Doña Rosita...* Tal idealización, aunque aparentemente adulatoria, es todavía otra forma de entrapamiento femenino, ya que, al idealizar a la mujer los escritores masculinos necesariamente la identifican como otro, como la encarnación externa de sus ideas. De esta manera no logran ofrecer, ni a sus heroínas ni a sus lectoras, una oportunidad para definirse a sí mismas como sujetos por derecho propio.⁴⁸

⁴⁶ Lorca, F. G. (1998): *La zapatera prodigiosa*. Colihue: Buenos Aires, p. 29.

⁴⁷ Siles, J. (2006): *Bambalina y tramoya*. César Oliva. Universidad de Murcia: Murcia, p. 189.

⁴⁸ Materna, L. *Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca*. En: *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno*. Valle-Inclán. *García Lorca. La guerra civil*, p. 267. <http://books.google.com/books?id=-AY5xVDHIGsC&pg=PA269&dq>

Esa misoginia lorquiana, podemos encontrarla también en *Yerma*, por tratar la misma temática: la de la esterilidad. Ambas acuñan el mal propio al sexo opuesto por no poder abortar el ansia del hijo. Topamos con muchas similitudes entre las dos obras, hasta en el carácter huidizo de los personajes masculinos entrando en las catacumbas surrealistas de ambas obras que, calcando simbólicos disfraces, nos atreveríamos a hablar de *La Zapatera yerma*:

La Zapatera, *alter ego* de Yerma en clave de farsa, las dos condenadas a una esterilidad que en rigor no les pertenece, clama de forma constante por el macho de amor que la fecunde...Está claro que, desde esta posición psicológica, posición inequívoca de todos los edipos lorquianos, el Zapatero no podrá afrontar su matrimonio de ninguna manera.⁴⁹

3.2. Belisa

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín es una obra teatral que recalca una tragedia desproporcionada sobre todo por el peón que interpretaba Belisa dentro del tablero lorquiano. La vigilia de su himeneo, Belisa está invadida por sus endógenos caballos que relinchaban y por el cisne, símbolo de fecundidad y de proliferación:

La noche de sus bodas, Belisa proclama su deseo de ser poseída:” ¡Ay, qué música, Dios mío! ¡Como el pulmón caliente de los cisnes!... Ay ¿Soy yo?” El cisne encarna a menudo la luz masculina, solar y fecundadora. La imagen del cisne es hermafrodita.⁵⁰

Belisa pasa del nadir de la infidelidad al cénit del enamoramiento, en uno de esos escenarios lorquianos inverosímiles en los cuales cualquiera puede ser cualquiera

⁴⁹Marful, I. (1990): *Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra a las farsas*. En: *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, p. 54.

<http://books.google.com/books?id=qeg-v-hj4O8C&pg=PA54&dq>

⁵⁰ Arango, M. A. Op. cit., p. 175.

y todo puede suceder en un arrebatamiento del curso de los eventos que, de sopetón, zigzaguea en tragedia llevando al dual precipicio del amor-muerte:

La mujer, ajena a lo que realmente ocurre, lo prefiere a él, misterioso Cyrano que lo logra a enamorarla, en detrimento de sus amantes...En esta obra, como totalidad del universo artístico lorquiano, el binomio amoroso rige la experiencia erótica del protagonista: Amor, amor/que estoy herido/Herido de amor huido/herido/muerto de amor/decidle a todos que ha sido/el ruiseñor/Bisturí de cuatro filos/garganta rota y olvido/cógeme la mano, amor/que vengo muy mal herido/herido de amor huido/¡herido!/¡muerto de amor!⁵¹

Lorca suele ambientar sus historias en un herbazal de sensualidad que termina en una tragedia pantanosa por el desmedido deseo de sus personajes femeninos, en ese caso Belisa que chapotea en un mar de nardos:

De otro lado, estas exclamaciones de Belisa traslucen su poderosa sexualidad:” ¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones, que echan el agua en las fuentes”. Convergente es, por último la serenará; además de la estrofa ya citada, compruébese en estos versos (en coincidencia con una imagen vegetal):”Belisa lava su cuerpo/con agua salobre y nardos”.⁵²

Deseo desmedido, morir asegurado. Nuestro dramaturgo siempre se afana en transmitir este mensaje con cariz de refrán al tejer las peripecias de sus personajes. Belisa engañando a su esposo por su deseo desproporcionado ataja la vereda de la tragedia y se acerca al despeño del sempiterno sufrimiento, tal como Yerma, que al matar a su marido pasa de la inmadurez del alma al crecimiento psicológico, lo que llama lapidariamente Isabel Pulido Rosa como *el engaño engañado*:

⁵¹ Rodríguez Pagán. J. A. Op. cit., p. 57.

⁵² Doménech, R. Op. cit., p. 249.

También en este personaje hay destitución de las reglas del género, puesto que el paso de la inmadurez al crecimiento psicológico está cifrado en una tragedia doble: la del erotismo y la de la muerte. El antihéroe triunfa también sobre ella, sobre su traición y engaño, para instalarla en una categoría más elevada: la dotación del alma. Belisa es el engaño engañado, es la trampa sorprendida, es la ilusión desbaratada, es la quimera rota.⁵³

3.3. Doña Rosita la soltera

Es la primera obra post-*Yerma* donde Federico agrega otra cuenta denunciadora al rosario del maltrato femenino. Doña Rosita es el prototipo por antonomasia de la mujer inmutable, es decir de la dona que ama una vez para toda la vida, y no denota, pese a su vejez, la quemazón de no haber buscado el amor por otra parte, aprendiendo a cohabitar ilusionadamente con ese sentimiento:

Es una mujer que en su juventud es depositaria de toda la esperanza del mundo y en su madurez cuando hace tiempo que ya no tiene ninguna esperanza, no muestra aflicción dolorosa de la solterona resentida...Ella no se va agostando hasta envejecer sin amor, lo mantiene vivo en el tiempo.⁵⁴

A cuentagotas, el amor que siente la solterona para con su enamorado se va desliendo, empero, está escayolada del yeso chismoso:

Doña Rosita espera veinticinco años, no porque ame al novio, a quien ya ha olvidado, sino por fidelidad a la palabra dada, al qué dirán, a unas costumbres inflexibles y antinaturales.⁵⁵

⁵³ Pulido, Rosa. I. Op. cit., p. 360.

⁵⁴ Lorca, F. G. (2008): *Doña Rosita la soltera*. Libresa: Quito, p. 27.

⁵⁵ Arce de Vásquez, M. Op. cit., p. 601.

Doña Rosita, flor que se quedó sin abono, presupone una esterilidad a lo Yerma ya que con ese juramento a un amor eterno entra en el quirófano donde la docta Naturaleza “subsana” una *ligadura de trompas*⁵⁶ bendecida por el prejuicio social:

La esterilidad de Yerma y la doncellez cada día más antigua de Rosita, no son más que las dos caras de un mismo problema social. Para la soltera, el único recurso que su tiempo y la costumbre le facilitan el matrimonio. El matrimonio era la sola solución que le quedaba a una muchacha del siglo pasado que no había nacido para meterse a monja; sino para vivir, para cumplir la razón de ser de su existencia. Tal vez la maternidad...Ni Rosita, ni Yerma pueden agotar lo mejor que llevan porque la opinión pública, el estúpido prejuicio social, lo prohíbe.⁵⁷

Sería interesante coligar la interrelación simbólica de Doña Rosa y la Rosa muta bilis que despunta como arcoíris floral en concordancia con el *momentum dies* y así encarna, según Lorca, el arquetipo de la mujer infructífera:

...Donde se hablaba de la “Rosa mutabilis”, particularmente efímera: roja al abrirse por la mañana, blanca por la tarde y mustia por la noche. “Esta flor-especificará el propio autor-es como el símbolo del pensamiento que he querido recoger en Doña Rosita”. Y añade, a guisa de resumen:”he ahí la vida de mi Doña Rosita: mansa, sin fruto, sin objetivo, cursi”.⁵⁸

Esa simbología nos coadyuva a entender más a Doña Rosita y sobre todo al propio autor que soportó una tesitura similar a sabiendas que, en rigor, (Rosita, que no

⁵⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Ligadura_de_trompas

La ligadura de trompas es un método anticonceptivo consistente en la selección y ligadura de las trompas de Falopio, lugar habitual de la fecundación, que comunica los ovarios con el útero.

⁵⁷ Mario Schneider. L. (1998): *García Lorca y México*. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección de Cardoza y Aragón: México, p. 222.

⁵⁸ Martín, E. *Federico García Lorca Antología comentada*. Vol 2. Op. cit., pp. 228-229.

fue nunca Rosa, porque pasó a ser vieja sin dejar de ser niña: su drama el de la solterona, que encierra siempre, claro, una-púdicamente oculta- historia de amor).⁵⁹

3.4. Bernarda Alba

Cohibir los sentimientos es la contraportada de la vida cetrina. García Lorca nos dio a entender a través de una obra abarrotada de personajes femeninos que la represión de los deseos lleva a la muerte dentro de un huracán código moral que compelmía a las mujeres para que lo acataran al pie de la letra, abogando por el óbito antes de claudicar a cualquier tipo de concupiscencia:

En la última parte de *La casa de Bernarda Alba* se impone la moral rígida española, el concepto del honor de la mujer que vive como un concepto social. Sumergidas de deseos, las mujeres vírgenes deben reprimir su necesidad natural. La gente de este medio acepta la muerte, antes que una relación extra-marital.⁶⁰

Lorca le adjudica a Bernarda unos heteróclitos adjetivos de autarquía y autosuficiencia que cercan a todos los personajes femeninos con tal que no puedan emanciparse; un despotismo familiar que obliga las insurgentes hijas a rebelarse: una independencia regada de sangre mortuoria:

Así, al fin de la obra, Bernarda descubre el cadáver de su hija menor que se ha suicidado después de haber tenido el placer sexual fuera del matrimonio. Sexagenaria, llena de orgullo ancestral, la madre toma su última decisión radical frente a la tragedia. “Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar te he dicho! ¡Las lágrimas cuando estéis solas!”⁶¹

⁵⁹ Morales, M. L. “Doña Rosita, la soltera, o el lenguaje de las flores” tres actos, de Federico García Lorca. En: *La Vanguardia* del Sábado 14 de diciembre de 1935, p. 9.

⁶⁰ Arango, M. A. Op cit., p. 214.

⁶¹ Arango, M. A. Op cit., pp. 214-215.

Nuestro dramaturgo insufla a Bernarda hormonas varoniles que se espigan a lo largo del cuerpo diegético de la obra de modo que influya sensiblemente a sus hijas despropiándolas de sus derechos e imponiendo una forzosa ductilidad que provoca el hermafroditismo de Bernarda:

Bernarda es un personaje paradójico, mujer y hombre al mismo tiempo. Bernarda, como mujer, conoce perfectamente el papel que se le impone en esta sociedad, condenándola a la servidumbre y privándola de todo derecho. Esto lo expresa claramente Bernarda a sus hijas, diciéndoles el papel que les corresponde como mujeres y especialmente para personas de su clase social.

Bernarda- ...Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.⁶²

4. Personajes masculinos después de 1929

4.1. Oda a Walt Whitman

Poeta en Nueva York fue el primer zarpazo de los sentimientos lorquianos hacia el puerto de la agonía. En tal poemario, Lorca se distinguió por su excelsitud surrealista al descoyuntar el solfeo de las palabras en busca de la sintonía anímica.

Walt Whitman fue un augusto poeta estadounidense cuyo ideario fue compartido por Federico y por lo mismo, le dedicó esa oda que comporta una sinergia de temas entre los cuales se despunta la homosexualidad:

En su homenaje a Walt Whitman, Lorca recapitula todos los temas y todas las contradicciones del poemario: la soledad, la

⁶² Rosales Valle, R. M. Op. cit., p. 31.

discriminación de la población negra, la confrontación civilización-naturaleza, la homosexualidad y la muerte.⁶³

Los primeros síntomas de un homoerotismo en cocción se prescriben en esa oda en un debate proteico de la crítica poniendo en tela de juicio esta aseveración ya que había recelos hasta sobre el propio Withman, no obstante, la propia textura psicológica de los dos poetas reverbera esas contingencias:

Some critics suggest or maintain that there is not proof that either Lorca or Whitman ever engaged in homosexuality. Laubenthal believes that if one speaks from the point of view of psychological criticism, the nature of *PNY* and *Leaves of Grass* is a result of the sublimated homosexual attitudes of both poets.⁶⁴

Nuestro poeta se pone errabundo por los escombros yacidos de su poema acechando sentimentalmente una razón para seguir viviendo porque (es en el centro de la *Oda a Walt Whitman* donde el poeta afirma el derecho del hombre a huir de la vida en un amor infecundo y a “evitar” una existencia que en realidad es “agonía”).⁶⁵

El leitmotiv de ese poema es indudablemente esa agonía que pesa sobre sus adoquines y apesadumbra la vida del granadino desangrando su monolítica paciencia y atrofiando su tumefacta congoja arrebujada en una verdosa mortaja: heme aquí el estéril estertor del personaje lorquiano:

⁶³Vanden Bulcke, P. Vermeulen, A. (2003): *Análisis comparativo de las transformaciones intralingüísticas efectuadas en dos traducciones del poema Oda a Walt Whitman de Federico García Lorca en Federico*. En: *García Lorca et cetera: estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*, p. 254.

<http://books.google.com/books?id=FxZPSoLX-5sC&pg=PA254&lpg>

⁶⁴Sahuquillo, A. (2007): *Federico Garcia Lorca and the culture of male homosexuality*. McFarland & Co Inc Pub: USA, p. 73.

Unos críticos sugieren o mantienen que no hay prueba de que ni Lorca ni Whitman nunca se comprometieron con la homosexualidad. Laubenthal cree que si uno habla desde el punto de vista de la psicología crítica, la índole de *PNY* y de *Hojas de hierba* es el resultado de una sublime homosexualidad de actitudes de ambos poetas. (Traducción propia)

⁶⁵Miró González, E. (1988): *Mujer y hombre en el teatro lorquiano: "¡Amor, amor, amor y eternas soledades!"*. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca: coloquio hispano-francés*. Op. cit., p. 41.

Mi agonía buscaba su traje/polvoriento y mordida por los perros. Agonizante por la falta de amor (“Agonía, agonía.../Este es el mundo, amigo, agonía, agonía” (“Oda a Walt Whitman”), yerro-dice el poeta- sin encontrarme. La disociación entre individuo y traje, creo que apunta en este sentido; pero, además, “traje” tiene una connotación de sudario, a la que contribuye también la presencia ominosa de los perros. Así, pues, dice: yerro sin encontrarme, y lo que me espera es la muerte.⁶⁶

Supeditando esa agonía sobre sus distintos personajes esclarecemos con, tea autobiográfica, las transmigraciones sexuales entre masculinidad y feminidad entre Yerma y Juan, o hasta en el sexo indefinido de los poemas del amor oscuro permutando entre heterosexualidad y homosexualidad, entendiendo un poco más al poeta estadounidense en buscar el deseo y asumirlo, exaltando sigilosamente al muchacho que se viste de novia:

El poeta está interesado en otro tipo de protagonista, en ese personaje que vive con sinceridad las órdenes del deseo, aceptando la aventura de sus consecuencias: Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman/contra el niño que escribe/nombre de niña en su almohada/ni contra el muchacho que se viste de novia/en la oscuridad de su ropero.⁶⁷

4.2. Gonzalo/Hombre 1

No cabe duda de que *El Público* es una de las obras más polifacéticas de Lorca por los socavones hermenéuticos que excavaron los críticos y las interpretaciones minadas que se relacionan con el autor y sus quimeras homoeróticas que germinan en otoño ya que perdió el control de su adelfa uránica:

⁶⁶ Posada, M. G. *Lorca: Interpretación de poeta en Nueva York*. Akal: Madrid, p. 114.

⁶⁷ *García Lorca: perfiles críticos*, p. 156.

<http://books.google.com/books?id=c7xRZy4gPPcC&pg=PA156&lpg>

Como vemos, la preocupación de Lorca por la expresión del deseo homoerótico y las consecuencias (catastróficas y liberadoras a la vez) que ello traería resulta central en la estructura retórica de *El público*...La obra se escribe en un momento crítico para el dramaturgo, en que el armario empezaba a presentarse como un peso, y la estructura poética de la obra refleja la angustia que ello produce.⁶⁸

En esa obra, Lorca monta un atrezo con baile de máscaras donde cada personaje puede ser otro. Esa otredad hace el consuetudinario rompecabezas lorquiano puesto que a contraposición, Gonzalo, es el único que no utiliza carátulas y que declara su enamoramiento al Director, mientras éste último se achica y padece transmigraciones al género femenino, cariz que desarrollaremos en *Yerma*:

El Director y el Hombre 1 se oponen no sólo a través de sus deseos sino también a través de su aceptación y percepción de la homosexualidad. El director empieza por negarse a reconocer, tal como si fuera culpable sus sentimientos...El Hombre 1 no lleva ninguna máscara y funda en ello la autenticidad del amor que siente hacia el Director.⁶⁹

Entre esta caterva de cambios genéricos que sufren los personajes, el único que parece librarse es Gonzalo por afanarse en ser diáfano en el momento de resguardar sus posturas dentro de un clima de mojigatería social, lo que le brinda un retrato moral digno del propio Lorca:

Es más: el único personaje que se mantiene libre de la hipocresía social, desnudo de toda máscara, es el homosexual hombre 1º (Gonzalo) al que parece inexcusable identificar con el propio

⁶⁸ Mira, A. (2001): *Que pase el público: la homosexualidad como "performance" en El público, de Federico García Lorca*. En: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, p. 387.

http://books.google.com/books?id=zx2mT_aTMfMC&pg=PA387&dq

⁶⁹ Nicolás Balutet. *Ars homoerótica: escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, p. 38.

<http://books.google.com/books?id=NmZo3xxPrfcC&printsec=frontcover&>

poeta...el cual denuncia reiteradamente la duplicidad que impide a las personas ser lo que son y vivir la sexualidad en libertad.⁷⁰

En *El público*, Federico alcanza una veracidad indudable en la biforme ser humano/personaje a sabiendas que cada interpretación teatral es ponerse una farisaica máscara que hasta el público se cree; a partir de ese principio, nuestro dramaturgo fustiga la falsedad transmigratoria de los personajes, sobre todo la del Director, y enaltece la homosexualidad gonzaliana maculada y lustrada de cualquier tipo de biombos, lo que no dejará al granadino de hacer toda su vida: vivir entre bastidores:

Al pasar detrás del pirandeliario biombo-biombo de la verdad-, Gonzalo no sufre ninguna transformación. Es el único personaje idéntico a sí mismo. Es Gonzalo quien, en el primer cuadro, descubre la falsedad del Director (Enrique), empeñado en encubrir su homosexualidad, y a quien él ha amado y sigue amando. A través de toda la obra, Gonzalo denuncia la mentira, los sentimientos disfrazados.⁷¹

4.3. El Zapatero

A despecho de que la zapatera haya tomado todo el protagonismo en la obra, el zapatero goza de un no menos co-protagonismo que efectivamente moverá los “hilos” sibilinos del “títere trágico” que azotará al tético viejo.

El Zapatero por su senectud no logra conquistar a la moza zapatera:

A ella su marido le parece un “desnortado” y será la Niña quien le diga lo que nadie quiere decirle: que “el zapatero no se ha ido para no volver más”.⁷²

⁷⁰ Sánchez Ávila. C. (2003): *Teatro El público presenta...El público, de Federico García Lorca*. En: *Homenaje a Luis Quirante, estudios teatrales*, p. 353.

http://books.google.com/books?id=IC-sy4nV_N4C&pg=PA353&dq

⁷¹ López Alonso. A. Op. cit., p. 157.

⁷² Siles, J. Op. cit., p. 189.

El anciano parece al principio casarse sin demostrar demasiadas ilusiones; caracterizado por su sencillez y madurez, intentará reiteradamente alejar los ojos del vecindario por el modo de vida que llevaba su esposa que le engaña, cosa que no atorará, todavía más, sus frías cañerías amorosas, sino que las abrasará en aras de ganarse el corazón de la zapatera disfrazándose de titiritero:

El Zapatero no es el tradicional marido cornudo que tanto gustó de sacar a escena Valle-Inclán...sino un hombre lleno de sensibilidad, que, ante el acoso de sus vecinos, decide marcharse de casa, a la que sólo regresará disfrazado de titiritero para intentar conquistar el corazón de su mujer.⁷³

Como aludimos en cuanto a las diferentes analogías que había entre la Zapatera y Yerma, podemos encontrar unas cuantas también al hablar de El Zapatero y Juan, sobre todo al refrendar la cita paremiológica de “la mujer en la casa, y el hombre en la plaza” con tal de eludir los voceríos de la vecindad y convertirse en la vergüenza del pueblo:

Es un hombre simple, que vive pendiente de la opinión ajena. Así se describe a sí mismo: “Yo soy un hombre pacífico. Yo no estoy acostumbrado a estos voceríos y a estar en lengua de todos.” “¡Pero primero solo que señalado por el dedo de los demás!”⁷⁴

Esas similitudes con Juan, inclusive la más clamorosa, y la más trágica que es el óbito final de ambos, son la inapelable prueba del fracaso marital. El anciano Zapatero estaba prometido a una larga vida antes de la infidelidad de su esposa, pasando, así, del hombre hecho y derecho al romántico dramático, salvoconducto de la muerte lorquiana:

Como el marido de Yerma, de talante igualmente centrífugo, huirá del espacio dramático para regresar convertido en un varón viril,

⁷³ Cervantes, M. (1997): *Entremeses*. Edaf: Madrid, p. 37.

⁷⁴ Lorca, F. G. *La zapatera prodigiosa*. Op. cit., p. 30.

un romancista viril capaz de romper las barreras con el escudo de un disfraz.⁷⁵

4.4. Don Perlimplín

Ya casado y enamorado del cuerpo de Belisa, descubre su infidelidad, y en lugar de comportarse según el estilo de los maridos calderonianos, decide conquistar el amor de su mujer creándole un amante joven, hermoso y elusivo en quien sublima su propia incapacidad para el amor de la carne y fomenta el ensueño romántico en su mujer. Al fin, logra que Belisa ame esta creación de su fantasía, se identifica con ella y le da muerte para que el dolor redima a su amada y la dote de un alma.⁷⁶

Federico, continuando en su espiral trágica, infla a Don Perlimplín de un helio de inmólación dentro de la clásica nebulosa del amor oreado es decir que al principio, la figura clave reniega de su pareja, pero al final ocurre la tragedia que crea un rebufo de alivio para el sacrificado y un sofoco de sufrimiento para el protagonista.

Don Perlimplín, un cincuentón que consigue matrimoniarse con Belisa solo para saciar sus deseos, empero, en cuanto se dé cuenta de que le engañó, el cierzo del amor aloca la giralda de sus sentimientos, y perdiendo el norte de sus ademanes que le llevarán al borde del sacrificio, empellado por la ventisca de su propia Dulcinea:

El cincuentón Perlimplín, transformado inútilmente en el “hermoso adolescente” para enamorar a la joven y hermosa Belisa, provoca en ella el deseo desesperado por el joven inexistente, por el “hombre envuelto en una capa roja”. Y su amo absoluto llegará hasta un sacrificio máximo, el de su propia vida.⁷⁷

⁷⁵ Marful, I. (1989): *Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra juvenil a las farsas*. Op. cit., p. 54.

⁷⁶ Arce de Vázquez, M. Op. cit., p. 587.

⁷⁷ Miró González, E. Op. cit., p. 50.

Pasar de lo burlesco a lo dramático da más estallido al desenlace trágico. No cabe duda de que la descripción histriónica que, se nota en el nombre Perlimplín, luego en el mismísimo personaje, afianza el sobresalto del lector al ver tal sorprendente efecto antes del desenlace.

La pérfida actuación de Belisa, produce un primer engranaje en su psique, para que luego busque una “transmigración de ánima” que encaje a su vez con su esposa, por esa misma aseveración, la perlimpiniana sangre derramada “coagula” en nueva alma belisiana:

La dimensión imaginativa es la depositaria del alma, una categoría teatral que rompe absolutamente las convenciones tradicionales del personaje principal: Mientras me hería gritó: ¡Belisa ya tiene un alma!, Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo.⁷⁸

Otro rasgo de *Yerma* que podríamos resaltar en esa obra es donde Don Perlimplín solicitó que Belisa le cogiera la mano cuando ya se preparaba a dejar la vida mundana, lo que hizo Juan cuando pidió a su mujer que le abrazara antes de la fatídica estrangulación; un último roce corporal que equivaldría un deseo final antes del óbito reuniendo al mismo tiempo amor e infortunio:

El Perlimplín al que ahora escuchamos ha alcanzado ya, al mismo tiempo, esos dos descubrimientos turbadores que destaca Borel: el amor y el infortunio: Amor, amor/que estoy herido/Herido de amor huido/herido/muerto de amor/Decid a todos que ha sido/el ruiseñor/Bisturí de cuatro filos/garganta rota y olvido/Cógeme la mano, amor/que vengo muy mal herido/herido de amor huido;/herido!;/muerto de amor!...Son versos que prefiguran el desenlace.⁷⁹

⁷⁸ Pulido Rosa. I. Op. cit., p. 359.

⁷⁹ Doménech, R. Op. cit., p. 247.

4.5. Pepe el Romano

Si Bernarda Alba es el pilar de la obra, Pepe el Romano es la piedra angular de la Casa. Lorca describió, con mármol enjaezado, los personajes femeninos dándoles un abrigado protagonismo, sin embargo, pasó desapercibido el cemento que sostuvo a ese marmóreo andamiaje personificado en el macizo Pepe el Romano.

A primera vista, el bosquejo arquitectónico de la pieza nos presenta a Pepe como un hombre pueblerino que, más allá del amor, quiere edificar su hogar sobre bases puramente lucrativas desposándose por conveniencia con tal que se enseñoree de los bienes de su futura esposa:

Pepe el Romano reúne todas las características de los hombres de ese pueblo, hombres que no se casan por amor sino por conveniencia, para obtener o agrandar sus tierras, su fortuna, su ganado y una mujer que acate en todo sus órdenes, sin protesta alguna...

Martirio- ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé a comer.⁸⁰

Entre las paradojas de la obra, y a pesar de que prime un *Bernardismo* femenino por todos sus rincones, el único personaje masculino, Pepe el Romano, desempeña un papel unificador de tesitura síquica-social:

La dominación autoritaria de Bernarda corresponde a la mentalidad de la época. La mayoría de los personajes son mujeres solamente hay un hombre, Pepe el Romano; así que el poeta señala los efectos de la alienación social y psíquica en los personajes femeninos teniendo por fundamento la estructura social de España en esta época.⁸¹

Lorca suele describir sutilmente la belleza masculina sobre todo en *La casa de Bernarda Alba* donde esboza unos melifluos retratos, no solo de Pepe el Romano sino

⁸⁰ Rosales Valle, R. M. Op. cit., p. 44.

⁸¹ Arango. M. A. Op. cit., p. 218.

de todos los demás personajes masculinos que brillan por su ausencia, apuntalando asimismo la hiperactividad del invisible:

La exaltación de la hermosura varonil, presente en todas las obras lorquianas, alcanza aquí una categoría casi mítica al no aparecer el hombre en escena, al ser una ausencia omnipresente y dominadora, y no sólo la de Pepe el Romano. Son todos los hombres mencionados, aludidos constantemente por todas las mujeres del drama.⁸²

Los personajes femeninos reencarnan una presencia física notable mientras Pepe el Romano, con sus andares gatunos, indica un poso moral con reminiscencias lorquianas creando un solapado inframundo varonil que sintetiza ese silencio estridente de Pepe, llamado por Ernesto Caballero: la sombra blanca de Bernarda Alba:

El poeta aparece, en efecto, junto a algunos personajes aludidos en *La casa de Bernarda Alba* mientras que sólo se mencionan otros que allí tenían presencia física. Estamos, pues, ante una reconstrucción invertida del drama lorquiano “a partir del mundo ausente de los varones”.⁸³

Parece que con Lorca todo lo que no brilla es oro. Prueba de ello, Pepe el Romano, bisutería entre tanto ornamento, se destiñe y se deshiela, fundido por los rayos femeninos que, en tierra lorquiana, Pepe, transformado en agua, riega las peripecias para que crezcan y florezcan las hijas de Bernarda, tal como Dulcinea en *El Quijote*, lo que nos lleva a creer que Pepe el Romano reseña la obra personificada del homoerotismo lorquiano:

Dulcinea es el personaje que mueve todos los hilos de la novela sin aparecer en ella. García Lorca fundará todo el dinamismo de *La casa de Bernarda Alba* en Pepe el Romano, el “hombre” que no

⁸² Miró González, E. Op. cit., p. 56.

⁸³ Caballero, E. (2003): *Pepe el Romano*. Universidad de Murcia: Murcia, p. 16.

aparece nunca en escena. Pues bien, el “hombre” que agita los corazones de las hijas de Bernarda, juega un papel análogo al de Dulcinea en el Quijote.⁸⁴

⁸⁴ Dotras Bravo. A. (2008): *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga*. Centro de estudios cervantinos: Madrid, p. 324.

Capítulo 3: La mujer barbuda en Lorca
(Yerma y Sonetos del amor oscuro)

*Si perdeu seguireu sent els millors, si guanyeu
seguireu sent eterns.*

Pep Guardiola

*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.*

Federico García Lorca (Sonetos del amor oscuro)

*A él lo que más le gustaría en este mundo es
quedar embarazado y parir...Es ello lo que
verdaderamente echa de menos: estar preñado...Yo creo
que lo que más lo gustaría sería un niño...Yerma es
Federico.*

Encarnación López Júlvez

*Yo amo a las pasiones y las detesto porque mi
espíritu es doble...*

Federico García Lorca

1. Agronomía de Yerma

Es indefectible recordar la base teórica de *Yerma*, partiendo de su quintaesencia, la de una mujer, como lo señala implícitamente su nombre, estéril y con ganas de ser regada para que disfrute de los pueriles herbáceos lloridos:

Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia.¹

Estas palabras del autor, sobre todo en cuanto al desarrollo y a la intención nuevos nos empuja a entablar una rigurosa disquisición entorno a esos nuevos

¹ Bobes Naves, M. C. (1990): *Lectura semiológica de Yerma*. En: *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*. Op. cit., p. 76.

propósitos lorquianos soterrados en la sarmentosa personalidad de Yerma y su trágico sentimiento de la vida, en el sentido más unamuniano de la frase.

La obra se desgana en tres actos que también se dividen en dos cuadros. Yerma y Juan, casados desde hace dos años, a la esposa le aqueja un deseo obsesivo de tener una criatura, cosa que no preocupa del todo al marido que parece más hacendoso en sus tierras y en recaudar un máximo de dinero. Poco a poco, el deseo desaforado de dar a luz empujará a la protagonista a matar al esposo Juan que no supo entenderla ni obsequiarle lo más valioso con lo que sueña una mujer: un hijo.

Ya hemos aludido en el primer capítulo diferentes ejemplos de simbología lorquiana en esta obra, que nos servirían más adelante a elucidar los terrenos inexplorados de Yerma entendiendo su uncida relación con los demás heteróclitos personajes de la obra.

1.1. Yerma

Es posible inferir, y sin ser tremendamente estafalario que, Lorca consiguió la hazaña de escribir solo a partir de un título, una microcósmica novela trágica. Solo sabiendo de que el personaje es una mujer sincopada en un efluvio de dolores lancinantes por padecer el síndrome de la esterilidad que avecinará perspicazmente el desenlace de la obra:

Es un personaje que lleva en su nombre, su destino. En efecto, Yermo significa un terreno inhabitado, despoblado, sin vegetación, seco. Con su sólo nombre el lector podría prever el desarrollo y desenlace de la tragedia.²

Yerma siempre ha defendido su prez pese a las erosiones propinadas por las mujeres del pueblo y su esterilidad fue el factor deletéreo que terminó con Juan y que principió su libertad siendo su marido la bisagra entre infecundidad y viudez bebiéndose la píldora del aborto marital:

² Lorca, F. G. *Romancero Gitano/Yerma*, p. 41.
http://books.google.com/books?id=TDeO_3jYeTsC&pg=PA41&lpg=PA4

Yerma será ahora estéril, pero no ella; la muerte de Juan es para Yerma el momento en que recobra el sentido de la vida, su libertad: nadie podrá decir ahora que es estéril, sino viuda; por eso Yerma, tras matar a su marido, dice a los que se acercan “he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo” (últimas palabras de la obra).³

1.2. Juan

Vive en una especie de autismo laboral que le aísla de las acuciantes necesidades de su mujer puesto que busca cosas completamente opuestas de lo que ella busca a sabiendas que la quiere a ella y poco más, y por tanto, una mujer para encasillarla en el tablero de la familia tradicional, además de la casa y de la tranquilidad:

Para él, ella es su único fin, como lo repetirá en el último cuadro de la tragedia:” Yerma. ¿Y qué buscabas en mí? Juan. A ti misma. Yerma. (Excitada) ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo? Juan. Es verdad. Como todos. Yerma. ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo? Juan. (Fuerte) ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más!”.⁴

1.3. Víctor

Es el Juan fecundador que hubiera querido Yerma tener como esposo, y con el cual siente lo que nunca sintió con el marido, un hombre que le transmitía estremecimientos, donde Federico lo dota de vibraciones como aislador de la eléctrica tragedia ya que si Yerma hubiera preferido estar con él habría eludido forzosamente su arisca esterilidad:

³ Martínez, G. A. Op. cit., pp. 263-264.

⁴ Miró González, E. Op. cit., p. 52.

Es el pastor Víctor y pudo ser la liberación de Yerma, quien confiesa a la vieja que con él sintió lo que nunca ha sentido con su marido: "Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes"...En el cuadro segundo, Víctor llega cantando, es símbolo de vida vigorosa, de naturaleza exultante: Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca", le dice Yerma.⁵

1.4. La Vieja

Encarna la antítesis de Yerma por haber rezumado de los placeres carnales y por tener una casta que no está hecha de saliva, lo que le asegura cierto linaje y alcurnia, por añadidura, sus palabras fueron ponzoñosos claveles en la muerte indirecta de Juan, por lo mismo, el dramaturgo la encarga de cuidar la clepsidra del destino:

Ante la esterilidad de Yerma, ella es la mujer fecunda: dos maridos y catorce hijos lo acreditan así. Ha sido amada y deseada y su cuerpo sabe de los placeres carnales a los que se refiere como complemento del amor. Su condición contrasta con Yerma, seca y marchita, y agiganta la frustración de la protagonista. Es la vieja la que empuja a Yerma a matar al marido con su afirmación sobre la esterilidad de Juan. Como decíamos al principio, es la ejecutora del destino.⁶

⁵ Miró González, E. Op. cit., p. 53.

⁶ Lorca, G. F. *Romancero Gitano/Yerma*. Op. cit., p. 43.

1.5. Los coros

Son la impronta griega dentro de la tragedia lorquiana donde imbrican todavía más el destino de los protagonistas, concretamente a Yerma. Las lavanderas, confederadas en el río, incineran los rumores para martirizar a la mujer estéril, todo en un ambiente de cantos simbólicos, donde Lorca, más allá de darle a su obra un jaez helenístico tradicional, agudiza el intríngulis diegético cristalizando los coros en un elemental personaje colectivo:

En nuestra opinión, la presencia del coro en esta obra no solamente cumple su función tradicional; contribuye además a delinear más profundamente el conflicto de la protagonista, y poco a poco toma la fuerza de un personaje colectivo nuclear.⁷

2. Sonetos del amor oscuro

Después de haber escrito una pila de obras donde, el poeta granadino, que supo concatenar efluvios de pasión y discreción, escribió unos sonetos que hicieron sensación, unos sonetos póstumos que supieron escurrir los turibulados andrajos lorquianos en gotas de hiel escarchados.

El vocabulario utilizado, a mor del panorama circunstancial en el cual fueron escritos, inocular el convexo desemboque de un amor oscuro dentro de una clarividente sociedad que abogaba por un amor irisado, lejos de cualquier sentimiento oscurantista.

Se nota indefectiblemente en esos sonetos un trasfondo gongorista por el mensaje cabalístico que se puede calibrar entre las diferentes estrofas, por añadidura de haber escogido el soneto como técnica literaria, técnica usada virtuosamente por el maestro cordobés.

Dichos sonetos fueron la prueba irrevocable para esclarecer tajantemente cualquier reticencia sobre la homosexualidad del poeta, una aseveración comprobada

⁷Lorca, G. F. *Romancero Gitano/Yerma*. Op. cit., pp. 43-44.

a través del postrero homoerotismo que fulge entre los *Sonetos del amor oscuro*, significando el colofón de una retahíla de sentimientos principiada por un núbil heteroerotismo.

A partir de la premisa evocada; la de unos textos que sentencian la condición del granadino, fueron escogidos esos sonetos a modo de cotejo con *Yerma* con tal que se vean clamorosamente las evoluciones de la mujer barbuda, que como veremos en ese capítulo, resolverá sus problemas transgénicos.

2.1. Tenebrario de los Sonetos del amor oscuro

Como mentamos ya en la parte teórica, una de las técnicas simbolistas utilizadas es la oscuridad. Nuestro poeta suele estampar la silueta de la mujer con sombras solares con el fin de provocar la dicotomía día/noche en un sutil juego de palabras, un recurso encontrado en toda su obra, en otras palabras un eclipse mujeril:

Es curioso ver cómo García Lorca asocia la idea de mujer a la de sombra en muchos de sus poemas. Así cuando nos habla de Lucía Martínez (“Tus muslos como la tarde/van de la luz a la sombra”). De Estrella la Gitana (“deja tu cabellera/extendida y solemne como un manto/de la sombra en la pradera”) o de Soledad Montoya (“cobre amarillo, su carne/huele a caballo y a sombra”). También en la “Elegía a Doña Juana la Loca”: “y mirar los eternos jardines de la sombra/ ¡oh princesa morena que duermes bajo el mármol!”.⁸

Por lo mismo se puede deducir que la obscuridad no es tanto un tema novedoso, además de mencionar que esos sonetos iban a ser los frutos de un libro.

El futuro manuscrito tenía por título *Jardín de los sonetos*, un jardín infructuoso por la muerte prematura del autor, que solo nos dejó los conocidos once sonetos entre 1935 y 1936:

⁸ Murciano, C. Op. cit., p. 123.

Parece definitivamente asentada la idea de que los Sonetos del amor oscuro no constituyen una obra independiente y con un carácter unitario, sino que estaban destinados a inscribirse en un futuro libro de sonetos que llevaría por título *Jardín de los sonetos*, y que, sin embargo, la malograda fortuna del poeta, asesinado en 1936, dejaría inconcluso para siempre.⁹

Los sonetos desempeñaron un papel consustancial y sobre todo una vida arcana para la crítica puesto que fueron descubiertos en las postrimeras del año 1983, es decir medio siglo después de que el poeta granadino los haya escrito, lo que nos permite aquilatar el valor literario y más que nada divulgativo de la obra, una publicación que hubiera sido más temprana sin persecuciones franquistas:

El suspense duró hasta mediados de diciembre de 1983 en que al fin pudo conocerse el contenido de los fantasmagóricos sonetos. Las circunstancias de la ansiada aparición fueron, en buena lógica, rocambolescos: un opúsculo, en “edición no venal” tirado a “250 ejemplares” sin mención ninguna de editor, ni pie de imprenta. Ni el propio nombre de Federico García Lorca aparecía por parte alguna. Esta edición pirata tuvo al menos un benéfico efecto: aceleró la edición legal de los manoseados “sonetos del amor oscuro”.¹⁰

Constatamos, por ende, que, a pesar de los pesares, y la voluntad de que nunca se sotierren esos sonetos oscuros, que (para Lorca, el adjetivo *oscuro*, referido al amor, sí tenía un claro matiz homosexual)¹¹, terminaron viendo la luz del día, y a despecho de la lucha intestina llevada por el poeta en aras de que no influya su vida privada sus escritos, esa empresa no se pudo llevar a cabo ya que no atinó remar contra la corriente de su fogosa sexualidad:

⁹ Matas Caballero, J. (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*. Revista *Contextos*: XXII-XVIII/33-36, p. 362.

¹⁰ Martín, E. *Federico García Lorca Antología comentada*. Vol 1. Op. cit., p. 301.

¹¹ Gibson, I. (2009): “*Caballo azul de mi locura*”: *Lorca y el mundo gay*. Planeta: Barcelona, p. 24.

Resulta claro que García Lorca estaba intentando-contras fuerzas muy superiores-escribir abiertamente sobre su sexualidad; y también resulta igualmente claro que ese esfuerzo hubiera continuado aunque hubiese vivido mucho tiempo.¹²

No cabe duda de que los *Sonetos del amor oscuro* tuvieron un antecedente de gran peso al referirnos al hombre de las tres “R”, o sea Rafael Rodríguez Rapún con el que Lorca buscaba algo más que amistad; lo había citado en Valencia, no obstante no se presentó, lo que consternó del todo a nuestro poeta intentando desfogarse a través de unos sonetos oscuros que solo lo enturbiarán:

Federico se trasladó al aeropuerto, acompañado por Mauricio Torra-Balari (un amigo barcelonés del poeta) a esperar a alguien. Luego fueron a la estación pero la persona no llegó. La persona en cuestión a la que aguardaba Lorca era, según Gibson, un “íntimo amigo”, Rafael Rodríguez Rapún. El hecho de no presentarse en Valencia pudo acongojar a Lorca, quien seguramente debió pensar en un abandono de su amante.¹³

A continuación, iremos recorriendo sucintamente los once sonetos con la meta de ponernos en contacto con tanto lóbrego idiolecto y sobre todo prender la luz hermenéutica que nos servirá forzosamente en nuestra comparación con *Yerma*:

2. 2. Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma

Este pichón del Turia que te mando/de dulces ojos y blanca pluma/sobre laurel de Grecia vierte y suma/llama lenta de amor do estoy parando/Su cándida virtud, su cuello blando/en limo doble de caliente espuma/con un temblor de escarcha, perla y bruma/la ausencia de tu boca está marcando/Pasa la mano sobre su blancura/y verás qué

¹² Woods, G. (2001): *Historia de la literatura gay*. Akal: Madrid, p. 278.

¹³ Acereda, A. Op. cit., p. 4.

nevada melodía/esparce en copos sobre tu hermosura/Así mí corazón
de noche y de día/preso en la cárcel del amor oscura/llora sin verte su
melancolía.¹⁴

Esos versos simbolizan el deseo palomeado del poeta para con el citado Rapún donde le dedica esos versos imantados por un impetuoso homoerotismo, lavando el pichón de sus entrañas en lava de caliente espuma:

La paloma o el pichón simbolizan la llama, la fuerza del amor del poeta por su amado y por eso, al no poderlo demostrar con hechos reales, el corazón del poeta sufre tanto...El sentido físico, sexual y connotativo en este poema queda para mí perfectamente indicado. Tanto es así que si nos damos cuenta ni la palabra “paloma” ni la de pichón aparece de nuevo en el soneto.¹⁵

El soneto es redactado bajo forma epistolar en el cual el poeta agracia sibilamente a su amado para convencerle que se licuen las distancias físicas, causa principal de su sufrimiento enjaulándole entre rejas oscuras:

El “Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma”, como el “soneto de la carta”, tiene forma epistolar, en este caso siguiendo la convención barroca de enviar un escrito junto a un regalo. En su último terceto, como en el resto del poema, la distancia física separa a los amantes: Así mi corazón de noche/preso en la cárcel del amor oscura/llora sin verte su melancolía.¹⁶

¹⁴ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., pp. 605-606.

¹⁵ Acereda, A. Op. cit., p. 7.

¹⁶ Díaz, E. (1990): *El “Amor oscuro” en los sonetos de García Lorca* (Recurso electrónico). Revista DRACO: Universidad de Cádiz, n°2, p. 42.

2.3. Llagas de amor

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 de 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.¹⁷

Federico concatena ojimorenos y antítesis para intentar describir quirúrgicamente sus etéreas entrañas que se despabilan sobre todo en la alborada oscura y que despuntan en una especie de hedonismo sádico:

El soneto “Llagas de amor” nos remite a la tradición del amor cortés en la que la pasión amorosa sólo se entendía como un “bendito sufrimiento”, pues el poeta nos ofrece su imagen dolorida del amor, sirviéndose también de abstracciones para intentar definir esta concepción amorosa: “fuego que devora”, “paisaje gris”, “dolor”, “angustia de cielo, mundo y hora”, “llanto de sangre”, “lira sin pulso ya”, “lúbrica tea”, “peso del mar que me golpea”, “alacrán que por mi pecho mora”. Esta visión negativa del amor culmina en el último terceto con el deseo del poeta de elevarse en busca de la “prudencia”, pero su experiencia amorosa sólo le entrega “valle tendido/con cicuta y pasión de amarga ciencia”.¹⁸

Putrefacto, carcomido, corroído, podrían ser unos de los adjetivos que amortajarían a ese cadáver poético. Lorca dio a entender que de tanto amar se llega a

¹⁷ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 602.

¹⁸ Matas Caballero, J. Op. cit., p. 368.

desamar entre llagas de amor y odio extático donde el sentimiento se entremezcla y el maniqueísmo se oblitera provocando un silencio monolíticamente despedazado.

2.4. Soneto de la guirnalda de las rosas

¡Esa guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero!/ ¡Teje deprisa!
¡Cantal! ¡Gime! ¡Canta!/Que la sombra me enturbia la garganta/y otra
vez viene y mil la luz de enero/Entre lo que me quieres y te quiero/aire
de estrellas y temblor de planta/espesura de anémonas levanta/con
oscuro gemir año entero/Goza el fresco paisaje de mi herida/quiebra
juncos y arroyos delicados/bebe un muslo de miel sangre
vertida/Pronto ¡pronto! Que unidos, enlazados/boca rota de amor y
alma mordida/el tiempo nos encuentre destrozados.¹⁹

Dentro de lo que es la simbología lorquiana, y a raíz de los usos simbólicos perpetuados por el autor en lo que concierne la tradición clásica, la guirnalda responde efectivamente a eso; un encadenamiento de flores que enhebran férreamente amor florífero y adélfica muerte:

En García Lorca, la simbología de estos ornamentos se entrecruza en la convivencia de ambas representaciones a la vez: guirnaldas, ramos, coronas, conjugan en su poesía la coexistencia del amor y la muerte...y se desplegarán como referente central en el poema que inicia el poemario: "Soneto de la guirnalda de rosas"...La primera estrofa alude a la guirnalda como galantería fúnebre en la proximidad de la muerte; sin embargo, el último terceto construye una nueva guirnalda metafórica, cuyos eslabones serán esta vez los amantes enlazados.²⁰

¹⁹ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 601.

²⁰ Verónica, Leuci. *Eros y Tánathos: la mística del amor en los Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca*, p. 6.
<http://erasemirincon.files.wordpress.com/2009/05/eros-y-thanatos.pdf>

Desde el primer brote titular, el aedo granadino recubre su texto de nubarrones metafóricos que dejan augurar el medrar de la guirnalda-amor en frutos mortuorios enhestados por unos frondosos jadeos:

Así, pues, la alusión al tópico de la guirnalda, desde el propio título, nos remite al campo de la unión erótica de los enamorados y, en este sentido, se comprende también la urgencia amorosa del poeta reclamando al amado que teja la guirnalda deprisa:” ¡Esta guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero!// ¡Teje deprisa! ¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!”.²¹

Una de las expresiones del erotismo es la violencia que denotamos desparramada en los recovecos de ese soneto, palabras que rozan un sadismo humillante propuesto por el poeta, donde la sangre coagula en miel empalagosa que se encauza en arroyos rojos y viscosos:

No resulta muy difícil encontrar en la lírica de Federico García Lorca la concepción Bataillana de un erotismo marcado por la violencia. Salta a la vista la alta frecuencia de los temas del cuerpo herido y despedazado en los Sonetos del amor oscuro y en el Diván del Tamarit. Sangre, éxtasis, deseo, dolor, violencia y martirio son los temas básicos en torno a los que están contruidos los poemas. Citemos algunos ejemplos: en el famoso ‘Soneto de la guirnalda de rosas’ el yo lírico que asume el papel de un mártir erótico pide a su amado que goce y beba el “fresco paisaje de su herida: Goza el fresco paisaje de mi herida/quiebra juncos y arroyos delicados/Bebe en muslo de miel sangre vertida.”²²

²¹ Matas Caballero, J. Op. cit., pp. 366-367.

²² Felten, U. (1998): *Erotismo e intertextualidad en los Sonetos del amor oscuro y en el Diván del Tamarit de Federico García Lorca*. En: *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, p. 23.

<http://books.google.com/books?id=oBmK8rEO868C&pg=PA23&dq>

2.5. El poeta dice la verdad

Quiero llorar mi pena y te lo digo/para que tú me quieras y me llores/en un anochecer de ruiseñores/con un puñal, con besos y contigo/Quiero matar al único testigo/para el asesinato de mis flores/y convertir mi llanto y mis sudores/en eterno montón de duro trigo/Que no se acabe nunca la madeja/del te quiero me quieres, siempre ardida/con el decrepito del sol y luna vieja/Que lo que no me des y no te pida/será para la muerte, que no deja/ni sombra por la carne estremecida.²³

Este soneto abarca escuetamente de manera complicada la cosmogonía lorquiana; lo que llamaría Don Octavio la *otredad*. No se trata de aborrecer al amado por su lejanía, sino la auto animadversión por no poder remar hacia la orilla del otro. Por lo mismo, Federico intenta alcanzar un chacra amoroso, la disyuntiva ego/otro, en palabras freudianas, el superyó/ello aquí bordado por el Maestro como la madeja. La madeja/del te quiero me quieres, siempre ardida:

Por eso bien es verdad que “El poeta dice la verdad” cuando afirma: “Quiero llorar mi pena y te lo digo” porque si no fuera el poema esta deploración de amor, sería la letra muerta de una coincidencia del Uno y del Otro. Lejana, dulce, y cruel, melosa e hiriente, pura y erótica, la voz del Otro ausente se vierte y disfruta en la letra, se mete hasta los tuétanos, invade al Uno con su ausente presencia. Así está el Uno de enajenado, permanentemente alterado por la ausencia del Otro y necesitando del tejer de la escritura para poder volver presente la ausencia del Otro, para permitir que se cuele hacia él la voz del Otro ausente.²⁴

²³ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., pp. 603-604.

²⁴ Ramond, M. (1988): *Federico García Lorca: el otro (o la letra viva)*. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca: coloquio hispano-francés*. Op. cit., p. 122.

Una vez asimilada esa otredad, la madeja lorquiana compuesta de un amor circunvolado lleno de vida, pero también a ultranza de muerte; se desenmarañan del soneto unos hilos: verbi gratia “puñal”, “asesinato”, “muerte”, “sombra” y “carne” que puntualizan olímpicamente que el poeta dice la verdad del psicomorbo:

Por su parte, en “El poeta dice la verdad”, la muerte será aludida en los cuartetos, “con un puñal, con besos y contigo”, “quiero matar al único testigo/para el asesinato de mis flores” para estallar en el último terceto, que conjuga a la vez muerte, carne y sombra: “que lo que me des y no te pida/será para la muerte, que no deja/ni la carne estremecida”.²⁵

2.6 El poeta pide a su amor que le escriba

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.²⁶

Llamado también *Soneto de la carta* por su índole epistolario, mandada a través de la áptera paloma de sus entrañas en la cual describe su infernal malvivir desprovista de umbría, sólo sombra brindándole calor sofocante:

Este poema, dentro de la tradición epistolar, es un envío suplicante de “el poeta”...en el que “pide a su amor que le escriba”. En los dos primeros versos del segundo cuarteto se dice: “El aire es inmortal, la piedra inerte/ni conoce la sombra ni la evita”. Esta

²⁵ Leuci, V. Op. cit., p. 5.

²⁶ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 603.

“sombra” tiene un claro significativo negativo (el paso del tiempo, la muerte) que no resulta amenazante para el aire o la piedra, por ser intimidados.²⁷

En las vicisitudes del soneto oscuro, se puede rastrear, con tea mística, el dejo de San Juan de la Cruz, lo que da a la obra unas pinceladas religiosas; un osmosis de profanidad y de sacrilegio en el mismo encabalgamiento refrenando la otredad del “sí vivo sin mí”, o sea el amado, “quiero perderte”, es decir la nada, el atolladero en el que estuvo extraviado el poeta:

El soneto “El poeta pide a su amor que le escriba” también aprovecha la tradición literaria, sobre todo la poesía cortesana y, de forma más concreta, la poesía de San Juan (“Vivo sin vivir en mí/y de tal manera espero/que muero porque no muero”)...García Lorca reutilizó los conocidos opósitos de la tradición cortés y de nuestra poesía ascética y mística para dirigirse a su amado, “Amor de mis entrañas, viva muerte” y pedirle, en quiásmica formulación, que le escriba, “que si vivo sin mí quiero perderte”...De ahí que el poeta pueda confesar que “sí vivo sin mí” para referirse a que sí vive sin su amado, “quiero perderte”, es decir, que preferiría perderse a sí mismo, pues su existencia sólo está justificada por la de su amado.²⁸

Los dos tercetos del poema son de los más célebres del granadino, sobre todo el primer terceto donde del surtidor sanguíneo que chisporrotea de sus venas se pintarrajea la pacífica lucha encarnizada del tigre y la paloma entre colmillos y pétalos. Luego, y después de esas estrafalarias imágenes, el amado no responde, el poeta se resigna, lejos de los carnívoros y de los columbiformes, en la ermita nocturna *ad infinitum*:

El primer verso el sujeto recuerda al amor una relación pasada:”yo te sufrí” querría decir también “yo te gocé” y, al igual que

²⁷ Díaz, E. Op. cit., p. 40.

²⁸ Matas Caballero, J. Op. cit., p. 369.

“rasgué mis venas”, contiene el significado destructivo del “amor pasión”. La singularidad de ese acto amoroso, su violencia y ternura, se expresa mediante la doble conjunción de lo destructivo (tigre y mordiscos) y lo amoroso (paloma y azucenas)...Las adiciones de “serena” y “para siempre” modifican el significado del título del que parten, ya que la “serenidad” sería la del que no tiene pero tampoco desea, la resignación del sujeto al olvido. Por tanto, aquí la “oscuridad” representa el deseo apagado, es el alejamiento del objeto amoroso y la no correspondencia de éste.²⁹

2.7. Ay voz secreta del amor oscuro

¡Ay voz secreta del amor oscuro!/ ¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!/ ¡ay aguja de hiel, camelia hundida!/ ¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!/ ¡Ay noche inmensa de perfil seguro/montaña celestial de angustia erguida!/ ¡ay perro en corazón, voz perseguida!/ ¡silencio sin confín, lirio maduro!/Huye de mí, caliente voz de hielo/no me quieras perder en la maleza/donde sin fruto gimen carne y cielo/Deja el duro marfil de mi cabeza/apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!/ ¡que soy amor, que soy naturaleza!³⁰

El poeta vocifera secretamente al amor oscuro, donde se queja por todos los dolores chirriantes que le aquejan de tanto escuchar el eco silencioso de su amado, por lo mismo, Federico pide compasión y romper el mutismo con decibelios:

Las repetidas quejas a principio de verso, el tono exclamativo y el ritmo jadeante del primer cuarteto sirven para expresar la ausencia dolorosa que supone la voz y la imposibilidad de analizarla...El primer verso nos habla del origen desconocido de la voz de la ausencia de puntos de referencia del sujeto; en el cuarto, la desposesión de “balido

²⁹ Díaz, E. Op. cit., p. 41.

³⁰ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 606.

sin lanas”, “corriente sin mar”, indica la ausencia propia de un amor no correspondido, insatisfecho.³¹

Silencio/sonido, frío/calor, tierra/cielo, vida/muerte. La transición es la panacea. Los últimos dos tercetos avalan los ruegos del poeta, que el amado desmonte la oxidada charnela del duelo dejando lugar al gozne del amor:

Los tercetos concluyen con la dolorosa petición de que se aleje la voz. En el primero de ellos, en los versos noveno y décimo, se da una explicación: “no me quieras perder en la maleza/donde sin fruto gimen carne y cielo”, donde, sí aceptamos la interpretación de que estamos ante la queja por un amor no correspondido y aniquilante, la “maleza” es el mundo de los amores frustrados y, por tanto, estériles.³²

2.8. Soneto de la dulce queja

Tengo miedo a perder la maravilla/de tus ojos de estatura y el acento/que me pone de noche en la mejilla/la solitaria rosa de tu aliento/Tengo pena de ser en esta orilla/tronco sin ramas, y lo que más siento/es no tener la flor, pulpa o arcilla/para el gusano de mi sufrimiento/Si tú eres el tesoro oculto mío/si eres mi cruz y mi dolor mojado/si soy el perro de tu señorío/No me dejes perder lo que he ganado/y decora las agua de tu río/con las hojas de mi otoño enajenado.³³

El poeta inculca edulcoradamente a través de su queja que el recuerdo es hoy para siempre cuando se trata del mundo de las palabras con tal de inmortalizar la cadena perpetua de los buenos momentos de ojos de estatura y rosa del aliento que si

³¹ Díaz, E. Op. cit., p. 44.

³² *Ibíd.*, p. 44.

³³ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., pp. 601-602.

sigue su fragancia podrá atravesar, a borde del bajel de la otredad, hacia la orilla del tronco con ramas y flor de pulpa:

Es fácil entender el mensaje del poema: lo que fue recuerdo puede volver siempre en la palabra...Por eso, los recursos expresivos, desde el oxímoron presente en el título (“Soneto de la dulce queja”), que expresa la contradicción de significados en el interior de un sintagma, hasta el complejo simbólico que alude a la perduración del amor por la infancia (“la maravilla de tus ojos de estatua”, “la solitaria rosa de tu aliento”, “la flor”, “las aguas de tu río”)... (“Tengo pena de ser en esta orilla/tronco sin ramas”), en donde el simbolismo del árbol significa unión y mediación, se entiende la dependencia y unidad de los tercetos finales. Por el lenguaje se accede al mundo del otro y es en el discurso que fluye donde se reconoce el sueño de unión total con el ser amado.³⁴

En los tercetos, se nota una serie de condiciones en las cuales las prótasis implorantes necesitan apódosis entendibles en el sentido de mitigar la quejumbre de un dúctil Lorca, el todo en un ambiente campestre; por ejemplo: si soy el perro de tu señorío/no me dejes perder lo que he ganado:

El ambiente bucólico y la imagen tópica de *ganar/perder* que nos sitúa en la esfera significadora del amor:”si soy el perro de tu señorío, /no me dejes perder lo que he ganado”. Pero el poeta, como siempre, no se queda impasible ante la tradición literaria, pues su asimilación implica la adaptación a sus necesidades afectivas y poéticas; por ello, sus versos tal vez aumenten la fuerza expresiva de este juego conceptual al colocarse el mismo amante en una situación mucho más servil en su oficio (“si soy el *perro* de tu señorío”) pastoril/amoroso.³⁵

³⁴ López Castro, A. (2009): *Lorca y la nostalgia del regreso al origen*. Revista *Garoza*, nº9, pp. 98-99.

³⁵ Matas Caballero, J. Op. cit., p. 367.

El poeta intentó atenuar por doquier su padecimiento tendiendo la mano de la queja dulce para que la coja misericordiosamente el amado pensando que los escombros derruidos pueden servir todavía de sólida base para edificar la marfileña torre de la otredad:

A l'arrivée du long et douloureux cheminement artistique de Federico Garcia Lorca, le peuplier-humain sans tête et sans visage, finalement dépossédé de son nom, de son identité, de ses branches-bras, de ses feuilles-mains-et-doigts, cherche néanmoins une dernière fois à puiser à l'eau vive de l'amour de "l'autre", de cet autre dont il voudrait pouvoir être à son tour la source claire et la sève nourricière. Mais il est trop tard : il n'en a plus la force et ne pourra que s'écrier, dans le « Soneto del amor oscuro ».³⁶

2.9. Noche del amor insomne

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 tú 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.³⁷

El título del soneto avanza el escenario lúgubre por la noche trasnochadora con ojeras ya que el alba del amor no quiere despuntarse:

³⁶ Bourligieux, J. (2001) : *Itinéraire christique chez García Lorca*. En : *Les figures du christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, p. 284.

<http://books.google.com/books?id=tXOqTVxeEi4C&pg=PA284&dq>

En cuanto llegó el largo y del doloroso camino artístico de Federico García Lorca, el álamo-humano sin cabeza y sin rostro, finalmente desposeído de su nombre, de su identidad, de sus ramas-brazos, de sus hojas-manos-y-dedos, busca sin embargo una última vez extraer el agua viva del amor del "otro" en el que le gustaría estar a su vez la fuente clara y la savia alimenticia. Pero es tarde: ya no tiene más fuerzas y sólo podrá clamar en los "Sonetos del amor oscuro". (Traducción propia)

³⁷ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., pp. 607-608.

Una “noche inmensa de perfil seguro” y, explícitamente, será el referente principal, ya en el nivel para textual, en “Noche del amor insomne”: Noche arriba/los dos con luna llena/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.³⁸

El poeta-realizador opta, a primera vista, por un clisé amedrentador en el cual vemos a los dos amantes en una auténtica escena de vampirismo donde el sol, no atierra sino imanta, y hace juego con el balcón en una alegoría sexual:

En otro de los sonetos, el titulado “Noche del amor insomne”, los amantes se reúnen hasta llegar en el último terceto a la consumación de su amor mediante un juego metafórico de sol como falo, balcón cerrado como recto anal y coral como logro final. “Y el sol entró por el balcón cerrado/y el coral de la vida abrió su rama/sobre mi corazón amortajado.³⁹

Las imágenes sangrientas maculan a la vista por el final del soneto que se transforma en monocromo a raíz del derrame de sangre que fluye por el delta de sus bocas:

‘Noche de amor insomne’ pone en escena una sangrienta unión de los cuerpos en la que la sangre se derrama de las bocas de los amados: La aurora nos unió sobre la cama/las bocas puestas sobre el chorro helado/de una sangre sin fin que se derrama.⁴⁰

³⁸ Leuci, V. Op. cit., p. 4.

³⁹ Acereda, A. Op. cit., p. 8.

⁴⁰ Felten, U. Op. cit., pp. 23-24.

2.10. El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca

¿Te gustó la ciudad que gota a gota/labró el agua en el centro de los pinos?/ ¿Viste sueños y rostros y caminos/y muros de dolor que el aire azota?/ ¿Viste la grieta azul de la luna rota/que el Júcar moja de cristal y trinos?/ ¿Han besado tus dedos los espinos/que coronan de amor piedra remota?/ ¿Te acordaste de mí cuando subías/al silencio que sufre la serpiente/prisionera de grillos y de umbrías?/¿No viste por el aire transparente/una dalia de penas y alegrías/que te mandó mi corazón caliente?⁴¹

El soneto parece como un reproche del autor que intenta evocarle al amado unas reminiscencias bajo forma de preguntas e interrogaciones lo que da a la obra un terne poso psicológico y un desahogo aunque sea por un lapso de tiempo:

El efecto logrado por Garcia Lorca no resulta menos efectivo, pues el empleo que hace de la *interrogatio* otorga a sus Sonetos un extraordinario poder de comunicación al intensificar sobre todo los resortes anímicos y psicológicos (como demuestra claramente el soneto “El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca”:
“¿No viste por el aire transparente/una dalia de penas y alegrías/que te mandó mi corazón caliente?”.⁴²

El poeta prosiguió, y seguiría hablando con su amado en un perfecto soliloquio recordándole añorados momentos hechos añicos por la ciudad de Cuenca y sus paredes apenadas por un airoso látigo, entre boca de erizo , veneno sigiloso y dalias musitadas por la entumecida indiferencia.

⁴¹ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 605.

⁴² Matas Caballero, J. Op. cit., p. 377.

2.11. El poeta habla por teléfono con el amor

Tu voz regó la duna de mi pecho/en la dulce cabina de
madera/Por el sur de mis pies fue primavera y al norte de mi frente flor
de helecho/Pino de luz por el espacio estrecho/cantó sin alborada y
sementera/y mi llanto prendió por vez primera/coronas de esperanza
por el techo/Dulce y lejana voz por mí vertida/Dulce y lejana voz por
mí gustada/Lejana y dulce voz amortecida/Lejana como oscura corza
herida/Dulce como un sollozo de la nevada;/Lejana y dulce en tuétano
metida!⁴³

En ese soneto, el poeta, hubiera entablado una conversación telefónica con el amor, toque de modernidad que se acopiaría a la tradición a raíz de que le hable del amado, de los antagónicos sentimientos sensitivos que le provoca y de su voz-oasis en el desértico pecho del poeta:

La anécdota del poema es el recuerdo de una conversación telefónica con el amor, pero lo que en él se produce es un contraste entre su forma tradicional y la “modernidad” de la experiencia a que alude. En este poema se canta a la voz amada, que como fuerza vital afecta al sujeto y al mundo que le rodea.⁴⁴

La voz provoca a Federico sensaciones antitéticas; ora fluye como el agua y ora tornasola como pino de luz, hasta llegar a la “herida de la corza”, una herida atrofiada por el amor oscuro:

En el primer cuarteto la voz es metaforizada en agua, mientras en el segundo lo es en luz; ambas potencias harán que el sujeto salga de su pasividad inicial...Pero, además, en el adjetivo “herida” está la destrucción del “amor pasión”. El término “oscura” aquí puede leerse

⁴³ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 604.

⁴⁴ Díaz, E. Op. cit., p. 42.

como refuerzo, una duplicación de “herida”, con lo que equivaldría también a “enamorada”.⁴⁵

Los zumbidos de la voz-mosca molestan insistentemente al poeta a pesar de ser “lejana como oscura corza herida” donde se encuadernan dulzura y lejanía; el corzo melifluo y la lejanía de la herida que ahondó en las vísceras de su ser, un tópico erótico y tétrico que sintetiza mayestáticamente la cérvida cinegética lorquiana:

García Lorca alude al conocido tópico literario porque a través de su reconocida significación erótica...consigue atribuir toda la tristeza y melancolía a la voz que, de forma metonímica, asume la fuerza del deseo erótico que tiene de su amado y cuya consumación resulta imposible por su lejanía. En este caso, la imagen tópica de la “corza herida” y, por extensión, la tradición literaria...es asumida por García Lorca en su sentido recto habitual con el fin de incorporar a su soneto toda su riqueza expresiva.⁴⁶

2.12. El amor duerme en el pecho del poeta

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!⁴⁷

⁴⁵ Díaz, E. Op. cit., p. 42.

⁴⁶ Matas Caballero, J. Op. cit., p. 371.

⁴⁷ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 607.

No hay ninguna huella humana en todo el poemario: el vate llegó a describir fauna y flora, menos en ese soneto donde trata de un grupo de gente que rastrea minuciosamente a los ademanes de Federico:

En este sentido, es interesante advertir la total ausencia de personajes, referencias históricas- amén de la “ciudad encantada de Cuenca”- que no sean la flor, los ruiseñores, el tigre, las ovejas, la paloma, los caballos y los perros. La única presencia humana será el “grupo de gente”, representado negativamente como una multitud amorfa que vigila, controla, acecha...: la “norma” que reprime a los amantes: Grupo de gente salta en los jardines/esperando tu cuerpo y mi agonía/en caballos de luz y verdes crines.⁴⁸

Lo más llamativo en ese soneto es el grupo de gente que vigilaba al poeta desempeñando el papel de obstrutores, un presentimiento que se cristalizará más tarde puesto que serán sus futuros verdugos:

Recordemos que en el soneto donde aparecen más obstáculos externos a la unión amorosa, en “El amor duerme en el pecho del poeta”, estos son sociales, humanos (en los primeros versos del primer terceto).⁴⁹

De tanto amar el amado fundió. Así fue el infausto destino de Lorca que, por arte de prestidigitación, lo solapó entre ferruginosos llantos. La saeta normativa perforó su pecho amén de unas personas que atisbaban al rapsoda y lo que dormita en sus adentros escuchando gotas musicales sobre encordaduras de violines.

⁴⁸ Leuci, V. Op. cit., p. 7.

⁴⁹ Díaz, E. Op. cit., p. 46.

3. El hirsutismo en Lorca: Desmitificación de la mujer barbuda

Antes de preludiar nuestro trabajo, cabe puntualizar algunas generalidades.

Todo el trabajo efectuado arriba es como pilar a la techumbre que se avecina ahora; de modo que las nociones de simbolismo, el estudio de mujeres y hombres en la obra de Lorca y la presentación de *Yerma* y de *los Sonetos* se cristalicen en la desmitificación de la mujer barbuda.

Para nosotros, mujer barbuda es una alegoría, de un fenómeno muy consuetudinario en el poeta, a raíz de que se encuentre una epifanía del género masculino en el femenino, de aquí nuestra denominación o lo que se llama, dermatológicamente hablando, el hirsutismo que se manifiesta en nuestro principal corpus de trabajo, es decir, *Yerma*.

El objetivo no es relatar las peripecias de la famosa Yerma sino acrisolar esos desdoblamientos hormonales que suelen incumbir a los personajes femeninos del poeta, debidos a varias razones que desarrollaremos más adelante.

En cuanto a los *Sonetos del amor oscuro*, nos servirán de tragaluz para corroborar los resultados alcanzados en *Yerma*. El haber escogido no fue aleatorio puesto que, según la crítica, fue la obra que certificó fehacientemente la homosexualidad del autor, algo que incineró ese amor oscuro que, años antes, se podía olfatear entre los rescoldos de sus obras en general, y de *Yerma* en concreto.

Dicho esto, y a sabiendas de las dificultades que se podrían encontrar al cotejar teatro y poesía, nos focalizaremos en *Yerma* arimándonos contra *Los Sonetos* a modo de comparación y con el fin de convalidar contiguamente las premisas de nuestro estudio.

La hermenéutica es un ingrediente incondicional en el momento de leer cualquier obra lorquiana, y *Yerma* acata a ese principio, puesto que los estudios de la obra teatral se agudizaron a través de los años dando a conocer los subsuelos del texto y descubriendo nuevas facetas de los protagonistas, lo que acarrió un abanico de interpretaciones:

Y en este punto es conveniente que sepamos diferenciar la información que nos llega: a través de lo que cada uno de ellos hace y

dice, a través de la opinión de otros personajes (de la propia Yerma, de la vieja, del coro, etc.) y a través de lo que, indirectamente, nos sugiere el autor con el simbolismo del lenguaje. Se trata de una información múltiple, a veces contradictoria. Que sólo en raras ocasiones se haya sabido ponderar ésta, explica la disparidad de criterios en los estudios sobre Yerma. Y al hablar de disparidad, es claro que no aludo a variedad de métodos de propósitos o de ideologías. No. Aludo a lo que es, sin más, la lectura del texto.⁵⁰

Esa disparidad de criterios brinda una multitud de dimensiones con el fin de interpretar los sucesos de la obra, y por eso muchos investigadores echaron mano de la biología y de la psicología para elucidar a las simbólicas frases lorquianas: un método reciente que anima a trabajar en redes reticulares entre las distintas disciplinas.

La esterilidad procrea la tragedia lorquiana y le propina su valor simbólico que fue tratado psicológica y biológicamente hablando para entender el más allá del proceso yermo y por lo mismo, se podría deducir a través del metatexto que Yerma es una extensión geográfica en el mapa teatral del dramaturgo:

La esterilidad de Yerma es la expresión dramática por excelencia del tema lorquiano de la frustración del deseo como una condición humana fundamental...está claro que cuando los presupuestos psicológicos de la representación de un personaje han sido rechazados por el lector (en este caso la definición de la identidad psicológica y biológica de la mujer por la maternidad), la dimensión realista del personaje queda reducida de modo considerable y la mujer funciona entonces principalmente como símbolo y, en términos extraliterarios, como una proyección de la psique del escritor que la creó.⁵¹

⁵⁰ Doménech, R. Op. cit., p. 68.

⁵¹ Materna, L. Op. cit., p. 269.

En los *Sonetos del amor oscuro*, el lector, a través de sus lecturas, se percata de esa esterilidad que prolifera a través de los versos del poeta puesto que lo vive en primera persona; una estepa debida a la aridez del sol amado pidiéndole más clemencia lluviosa para que broten sus hojas otoñales:

No me dejes perder lo que he ganado/y decora las aguas de tu río/con hojas de mi Otoño enajenado.⁵²

En *Yerma*, se podría poner en tela de juicio la tradicional costumbre de la falta de deseo si la mujer no procrea, por lo mismo, Juan no tiene toda la culpa, artimaña utilizada por Lorca para desfogarse de sus sentimientos oscuros en *Yerma*:

De hecho, la idea de que la infertilidad de una mujer es a veces producto de una falta de deseo por su compañero ha sido tradicional y erróneamente usada para explicar la incapacidad de la mujer para concebir. Tales presupuestos han conducido al sentimiento de culpa, depresión, ansiedad, subvaloración que Lorca atribuye a *Yerma*.⁵³

Por su parte, arrastrado por Lorca a través de su obra, el deseo fue inherente al poeta que tiró su seguro al escribir *Yerma* para que explotara iluminadamente en los *Sonetos del amor oscuro* donde pedía incansablemente a su amado que reconstruyera las “ruinas de su pecho” sino, que lo deje ahogado entre los escombros de la noche:

Que lo que no me des y no te pida/será para la muerte, que no deja/ni sombra por la carne estremecida.⁵⁴

Llena, pues, de palabras mi locura/o déjame vivir en mi serena noche/del alma para siempre oscura.⁵⁵

⁵² Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 602.

⁵³ Materna, L. Op. cit., pp. 269-270.

⁵⁴ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 604.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 603.

Fue el hijo para *Yerma* una obsesión, algo que le insuflaba taquicardia y al unísono flema, sobre todo cuando veía a un niño, como el caso del hijo de María que la trasladaba a un mundo onírico, un mundo de envidia sana, así para (Gwynne Edwards, María 'is the embodiment of Yerma's dream', or rather María's child is the incarnation of a dream that for Yerma will remain unrealisable).⁵⁶

Esta psicosis de tener un hijo se transformó en manifestación psicodélica de modo que entablaba una conversación con un hijo imaginario: (¿De dónde vienes, amor, mi niño? De la cresta del duro frío/ ¿Qué necesitas, amor, mi niño? La tibia tela de tu vestido).⁵⁷

Esos versos rebosan amor y tibieza, lo que confirma que Yerma avistaba, más allá del hijo biológico, un hijo confeccionado a base de sentimientos del propio Juan, Yerma no se resignaba con el contacto somático:

Yerma ansía encontrarse con un hijo en el campo de juego de una vida conyugal que constituya un verdadero encuentro. No suspira solamente ni en primer lugar por un hijo en sentido *biológico*...Se entrevé que Yerma vincula el amor rigurosamente personal del marido y el nacimiento del hijo. Para engendrar el hijo que ella esperaba no era suficiente el ayuntamiento corpóreo. El hijo debe ser fruto de encuentro personal, no de una mera unión física.⁵⁸

Esta obsesión la podemos encontrar más agudizada aun en *los Sonetos* ya que Federico parece no aguantar: está entre dos fuegos y el silencio leñoso del amado hace de su laceración un cadalso, por eso le pide que huyera si no lo ama:

⁵⁶ McDermid, P. (2007): *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Tamesis: Woodbridge, p.163.

Para Gwynne Edwards, María 'es la materialización de los sueños de Yerma', o mejor dicho el hijo de María es la encarnación de un sueño que para Yerma seguirá irrealizable. (Traducción propia)

⁵⁷ Lorca, F. G. *Romancero gitano/Yerma*. Op. cit., p. 117.

⁵⁸ López Quintás, A. (1994): *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras literarias*. Rialp: Madrid, p. 176.

Huye de mí, caliente voz de hielo/no me quieras perder en la maleza/donde sin fruto gimen carne y cielo.⁵⁹

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.⁶⁰

Una de las posibilidades, propuestas por Juan, que se hubieran podido realizar es la adopción. El prohijar hubiera calmado relativamente a las ganas de ser madre, algo que Yerma aun rechaza arguyendo que tiene que vivir todo el proceso de maternidad:

Otra solución-que indica Juan-sería criar algún niño pequeño de parientes cercanos. Es lo más socorrido de una sociedad tradicional, rebotante de familias numerosas. Yerma lo desaprueba también, con argumentos en los que el concepto de un hijo propio sobre pasa la frontera del instinto maternal, por agudizado que esté.⁶¹

Uno de los símbolos que se citan, con matices distintos, en *Yerma* y en los *Sonetos del amor oscuro* es la paloma. En *Yerma*, se reduce su simbología a la transición entre intangible a tangible, inmaterial a material, es lo que da a entender la protagonista; cuando Juan se acerca y ella lo rechaza aseverando que la quería comer como si fuese una paloma:

Un día, en el ambiente distendido de una romería popular, Juan se acerca a ella para besarla, y Yerma lo rechaza airadamente, pues se ve reducida a condición de *objeto*, de pasto que se puede fácilmente agarrar y consumir:

⁵⁹ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 606.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 603.

⁶¹ Doménech, R. Op. cit., p. 69.

“Me buscas-le dice- como cuando te quieres comer una paloma”.⁶²

El símbolo paloma hizo un giro copernicano en *los Sonetos* de modo que pasó de una denotación posesiva, pájaro enjaulado, a ser libre, alegoría de la comunicación epistolar, tal como lo muestra *El Soneto gongorino*,⁶³ llamado también el “soneto de la carta” que rezuma de connotaciones homoeróticas señaladas explícitamente más arriba.

Yerma espera áridamente el manar del agua que la fecundaría. El agua es símbolo de gameto y fertilidad, Juan lo sabe y habla de fuentes, mientras que La Vieja lo asocia a los hijos, en uno de los símbolos claves de la obra:

A Yerma le gustaría que Juan fuera a nadar al río y que se subiera al tejado de la casa cuando llueve. En su monologo en verso del acto I, todavía tan esperanzado, pide que “salten las fuentes alrededor”, aplicándose a las de agua y a las de la leche materna, con sutil ambivalencia. La Vieja dice que los hijos “llegan como el agua” y que los hombres han de dar de beber agua a las mujeres en su propia boca.⁶⁴

En contraposición, el color transparente del agua se tiñe viscosamente de rojo en *los Sonetos*; la sangre chorrea por las venas del poemario donde coagula en violencia, sea herida, chorro helado o hasta lágrimas de sangre: líquido rojo que se engrumece en la oscuridad:

Este llanto de sangre que decora/lira sin pulso ya,⁶⁵ La aurora nos unió sobre la cama/las bocas puestas sobre el chorro helado/de una

⁶² López Quintás, A. (2003): *El secreto de una vida lograda*. Palabra: Madrid, p. 72.

⁶³ Véase el *Soneto gongorino*, p. 123.

⁶⁴ Alberich, J. Sullivan, P. Edwards, G. Gil. I. M. García-Posada, M. *Yerma y Bodas de sangre*. En: Rico, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 7. Op. Cit., p. 597.

⁶⁵ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 602.

sangre sin fin que se derrama.⁶⁶ Pero sigue durmiendo, vida mía. Oye mi sangre rota en los violines.⁶⁷

Entendemos que Yerma se desvive por un hijo fruto del amor. Empero, siguiendo la diégesis de la obra, la mujer parece entrar en unos zigzagueos dubitativos porque si tuviera un objetivo tan claro no vacilaría un instante en buscarlo aguerridamente, cosa que no hace, por ser timorata o por falta de creatividad conyugal aguardando que Juan empiece en todo. De verdad, ¿Yerma quiere ser fértil?

Esa añoranza de Yerma no va asistida por una concepción suficientemente clara de lo que es el encuentro amoroso, que exige un trato en nivel de igualdad, inspirado por una actitud de entrega activo-receptiva. Yerma se queda corta a la hora de crear juego, en parte por su temperamento “vergonzoso”, y en parte sin duda por la actitud distanciada y expeditiva de Juan. No toma iniciativa como mujer; se torna manejable, infantilmente confiada. Este desnivel entre las actitudes de la mujer y del marido no hace posible fundación de una auténtica relación de encuentro.⁶⁸

Este jugueteo de querer y no querer hijo en *Yerma* es una obturación en su personalidad, o lo que denomina Alfonso López Quintás *asfixia lúdica* o *des-ambitalización*, concepto que convierte el lineal progreso en sinuoso y convexo, lo que achabacana el ente de Yerma que se resiste áridamente a cumplir su destino, prefiriendo permutar entre dos personalidades en un mismo cuerpo:

El análisis realizado anteriormente permite concluir-a mi juicio- que Yerma constituye radicalmente la tragedia de la asfixia lúdica o *des-ambitalización*, fenómeno degenerativo que bloquea insalvablemente el dinamismo del desarrollo personal...Este cerco múltiple en torno a Yerma constituye una especie de sino fatal al que

⁶⁶ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 608.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 607.

⁶⁸ López Quintás, A. *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras literarias*. Op. cit., p. 179.

Yerma rehúsa someterse pasivamente. Pero su oposición no supone una salida, sino una renuncia, una entrega activa a la total incapacidad de fundar ámbitos y desplegar la personalidad. Frente al desesperado afán de no ser “si-mismo”.⁶⁹

En *los Sonetos* ese afán de no ser si-mismo se desvanece en la oscuridad de la obra; el poeta toma su destino entre sus manos hablando con un “yo” autobiográfico en negrita, la única duda que quedaría por elucidar es el género del amado, por razones de acecho, sino lo demás es más claro que la luna de enero: una luna llena, sin ganas de eclipse, brilla sobre *los Sonetos*:

Este pichón del Turia que te mando⁷⁰, Quiero llorar mi pena y te lo digo...Quiero matar al único testigo⁷¹, Pero yo te sufrí, rasgué mis venas⁷², Tengo miedo a perder la maravilla...Tengo pena de ser en esta orilla.⁷³

Víctor también influyó a su manera sobre Yerma desorientando la brújula de sus sentimientos; Federico pone entre corchetes imaginativos, lo que podría suceder entre ambos protagonistas, momentos donde se presiente la infidelidad sobre todo por las recurrentes provocaciones de la heroína, como cuando Víctor cantaba una canción pastoril que denota soledad a lo que Yerma le pregunta ¿Por qué duerme solo, pastor?

La Sensualidad vacante de Yerma alisando una expectativa que no tarda en ser respondida con un tercer encuentro, el de Víctor. La piel de los sucesos se adelgaza para dejar libre paso a la atracción mutua que sienten los personajes, y este punto culminante de tensión coloca en escena de nuevo el canto. Víctor llega cantando y la cadencia de su voz alude, elusiva, a la soledad de un pastor que guarda dentro un

⁶⁹ López Quintás, A. *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras literarias*. Op. cit., p. 194.

⁷⁰ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 605.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 603.

⁷² *Ibíd.*, p. 603.

⁷³ *Ibíd.*, pp. 601-602.

dolor: ¿Por qué duermes solo, pastor?/ ¿Qué niño te está matando? ¡La espina de la retama!⁷⁴

Parece que la protagonista siguió hasta el final su abierta persecución a Víctor y se extrañó muchísimo por su decisión de cambiar de aire porque se sentía muy a gusto con él, cerrando así, o ¿censurando?, el idilio sentimental y otra fuente de agua que se seca para Yerma:

La presencia del pastor Víctor está rodeada de gestos contenidos, miradas huidizas, silencios de complicidad. Los sentimientos de Yerma por Víctor quedan sin definir, en una abstracción ideal, pero lo cierto es que cuando el pastor decide abandonar para siempre aquellas tierras, la despedida se prolonga del siguiente modo:

Yerma: ¿Por qué te vas? Aquí las gentes te quieren.

Víctor: Yo me porté bien.

Yerma; Te portaste bien. Siendo un zagalón me llevaste una vez en brazos, ¿no recuerdas? Nunca se sabe lo que va a pasar.⁷⁵

Todas las señales van hacia la misma dirección; Víctor se fue por una cuestión de probidad ya que se percataba concienzudamente de lo que sucedería y optó por el sacrificio personal, el de la catarsis mental evitando ciscar a una relación desaprensivamente maculada:

El dorado de la retama, un afecto todavía vivo en el joven, tropieza con una espina, la del honor, la del mandato moral que lo llevará en definitiva a poner distancia entre él y Yerma. Es la canción el elemento que abre la corteza del deber ser y permite la salida

⁷⁴ Salatino de Zubira, M. C. (2005): *Yerma. Por qué poema trágico y no tragedia poética*. Revista de *Literaturas modernas*: n°35, p. 149.

⁷⁵ Bobes Naves, M. C. (1998): *El dialogo dramático en Yerma*. En: *Acotaciones*: Revista de investigación teatral, n°1. Fundamentos: Madrid, p. 50.

silenciosa del sentimiento en el encuentro tácito pero elocuente de las miradas.⁷⁶

Para estar embarazada, Yerma recorrió también a la romería por si el santo hacía el milagro. Allí, topa con la Vieja que la incita a dejar a su áptero marido y suplirlo por su angélico hijo, oferta correspondida por un tajante rechazo, por consiguiente, la mujer estéril perdió, una vez más, la sazón de tener un crío, y otra vez más debido a la honra:

La segunda oportunidad que Yerma rechaza para intentar remediar su infecundidad se la ofrece de forma explícita la Vieja, en la romería ya citada, con estas palabras: "Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el santo hace milagros. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo es de sangre. Como yo." Yerma contesta con un desgarrado "Calla, calla, si no es eso. Nunca lo haría... ¿Dónde pones mi honra? Con esta rotunda negativa sentencia Yerma el trágico desenlace."⁷⁷

El honor parece desempeñar un papel circunstancial en la obra; un orbicular laberinto con espejos que refleja una unívoca dirección recurrente, la del pundonor que condena a Yerma dejar a su marido, ese último totalmente feliz sin progenitura:

Su honor le impide abandonar a su marido, pero ella sabe que junto a él no tendrá hijos. Si Yerma es la imagen de la mujer frustrada por la esterilidad, Juan lo es del hombre avaro y ruin, que no se entrega a su mujer y que es feliz sin hijos.⁷⁸

⁷⁶ Salatino de Zubira, M. C. Op. cit., p. 149.

⁷⁷ Bobes Naves, M. C. *El dialogo dramático en Yerma*. Op. cit., p. 50.

⁷⁸ Martínez, G. A. Op. cit., p. 263.

Este código del Honor con mayúscula inventado por el Hombre con otra mayúscula se desvanece también en *los Sonetos*; Si en *Yerma* es un pilar fundamental de la obra, en *los Sonetos* ni es un guijarro porque Lorca expone su verdadera cara, rostro que se ve a tientas en *Yerma*, por eso interpreta el Honor como ser lo que uno es, y con ganas de que todo el mundo se diera cuenta: prueba de ello su *Soneto de la dulce queja* ⁷⁹ que resume abiertamente esa devoción y fidelidad que le tiene al amado, con miedo de que lo deje.

A priori, Juan y Yerma tienen distintas concepciones del Honor; la esposa juzga rutinario hablar con hombres por la calle, en ese caso Víctor, no obstante, a Juan le molesta excesivamente puesto que “se encienden los grillos” del vecindario, ergo, eso amengua de su probidad:

Paradójicamente, es Juan (quien-sin ser culpable-transgrede el mandato natural y social de la procreación) el que más se inclina a la defensa del prurito rígido e insustancial de la honra, rayano en la hipocresía y el qué dirán, los cuales vive según el estilo que recrea Lorca en *La casa de Bernarda Alba*. Aquí Juan se empeña en no dejar a Yerma ni siquiera salir de casa; tal vez siente celos de hombre, lo cual sería una pasión mucho más potente-más comprensible, también-; sin embargo, su excusa para recluirá la esposa es impedir que los otros “hagan lengua” de ellos.⁸⁰

La persistencia de las malas lenguas encolerizó dolidamente a Juan, lo que le empujó a tomar una decisión drástica, concretamente recluir a Yerma en la casa y traer a sus dos hermanas para que custodien cautelosamente a su cónyuge, lo que en vez de amainar las cosas las encrespó:

El encierro, que nos traslada a un tema lorquiano por excelencia: el tema de los otros. Temeroso de la gente, de que la gente ponga en entredicho su honra, a Juan le preocupa que Yerma salga

⁷⁹ Véase el Soneto, p. 132.

⁸⁰ Puig Mares, M. P. (2004): *Madres en literatura española: Eros, honor y muerte*. Fondo editorial de humanidades y educación: Caracas, p. 171.

mucho de casa (a él se le antoja que sale mucho). Cuando la situación conyugal se hace ya muy tensa, la actitud de Juan, en vez de esforzarse por comprender a Yerma, consiste en traer a vivir con ellos a sus dos hermanas para que, constantemente, vigilen como perros guardianes a la mujer. Semejante iniciativa, como es lógico, empeora aún más las cosas.⁸¹

Esas “malas lenguas” bisbisean también en *los Sonetos* a raíz de que Lorca se percataba de ese grupúsculo de personas que le querían menoscabar, sin embargo, ya no le importaba tanto porque lo que sentía lo carcomía vorazmente, para que, por remate, tuviera su agonía esperada, acechada en forma de amor claro por sus enemigos:

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!⁸²

El conflicto intestino de la obra es clarividente por la disparidad de entendimiento; la importancia del hijo para Juan no es la misma para Yerma, y la concepción del honor para Yerma no es la misma para Juan, y para que se cumplan los anhelos de ambos es menester una compenetración monolítica, sobre todo para Yerma que, a despecho de saberlo, tropieza deliberadamente contra la misma piedra llamada “Yerma”:

Enfrentados por su tensión hacia dos objetos distintos, los hijos
y la honra, cada uno pretende un programa vital que se opone al del
otro y con él, también los sucesivos programas de uso con que Yerma
desciende al conocimiento de la verdad. Ella se dirige a su objeto
queriéndolo y sabiendo cómo debe ser todo para que el hijo llegue,
pero sin poder hacerlo. Porque necesita de Juan, está determinada,

⁸¹ Doménech, R. Op. cit., p. 69.

⁸² Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 607.

sujeta a la acción del marido para obtener el objeto. Él, sin embargo, en cuanto a su propio objeto, sabe y quiere, pero tampoco puede, porque así como los hijos no son cosa de uno solo, tampoco lo es la honra.⁸³

Yerma tuvo un par de contingencias donde hubiera podido plasmar seguramente su incoercible sueño; primero con Víctor y segundo con el hijo de la Vieja, sin olvidar a la tercera posibilidad infructuosa de su marido, el todo con un trasfondo honorífico que conllevó inexorablemente al desenlace dramático:

Yerma echa mano de las dos posibilidades para evitarlos: el acercamiento sexual al esposo y el recurso a los santos para quedar embarazada. Una tercera vía, la unión con otro hombre, la rechaza porque tiene honra. Al final de la obra se vislumbra la tragedia.⁸⁴

La presión ejercida sobre Yerma fue insoportable. Todos los condicionantes (mentados arriba) alistaron el desfile de ambos protagonistas sobre la trágica alfombra roja para un desenlace de cine; las dudas permanentes y la falta de honor, según Juan, que acarreó el rechace definitivo a su esposa empujándola, creando, con ese acto violento, la escisión que enmarcará la crónica de una muerte anunciada:

Tanto más le duele a Yerma que Juan dude públicamente de su fidelidad. El pueblo, con sus silencios elocuentes, parece proclamar la culpa de Yerma... Yerma insiste, suplica, pone al descubierto su temor a la soledad. “Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma en el cielo. ¡Mírame!” Juan le da un empujón. Al verse en el suelo, Yerma expresa con talante poético la situación límite a que se ve arrastrada: “Cuando salía por mis claveles, me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estallar mi cabeza”.⁸⁵

⁸³ Salatino de Zubira, M. C. Op. cit., p. 146.

⁸⁴ Del Rey Poveda, J. J. (2000): *Yerma o el discurso de la intolerancia*. Universidad Complutense de Madrid: *Especulo*, Revista de estudios literarios, nº14.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/yerma.html>

⁸⁵ López Quintás, A. *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras literarias*. Op. cit., p. 188.

En *los Sonetos*, se denota la impaciencia amargada del poeta que incesantemente presiona a su amado que le diera una respuesta positiva a ese amor que rayó las envolturas de su corazón, una presión ejercida en la obra mediante una serie de imperativos que denotan acuciantemente el apremio de Lorca:

Oye mi sangre rota en los violines⁸⁶, Llena, pues, de palabras mi locura⁸⁷, No me dejes perder lo que he ganado⁸⁸, ¡Esa guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero! ¡Teje deprisa! ¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!⁸⁹

De repente, se siente un cambio en Juan que intenta ser más condescendiente con su esposa explicándole que se podría vivir alegremente sin necesidad de procrear, todo y reconocer que sólo buscó una mujer para su casa y gozar de la máxima tranquilidad. En ese momento, Juan se acerca para besar a su esposa, mientras Yerma, en un santiamén, se sumerge en un *flash-back* que le refrenda la cruda realidad; su cruda realidad al esperar yermamente al agua fecundadora. El roce de Juan, que quería robarle un ósculo, hizo de detonante para que regrese a su estado normal, y al mismo tiempo enfrascarse en un enajenamiento furtivo, el tiempo de matar, con una piedra, tres pájaros: esposo, hijo y, sobre todo, a sí misma:

Juan intenta serenar a Yerma indicándole que la vida es más dulce sin hijos, sobre todo cuando en no tenerlos uno carece de culpa. Yerma lo fuerza a confesar que en el matrimonio nunca buscó al hijo, sino “la casa, la tranquilidad y una mujer”, para “vivir en paz, uno y otro, con suavidad, con agrado”. Yerma piensa con intensidad en su condición de marchita mientras Juan se acerca a ella para besarla. Al sentir en su ánimo el choque de estas dos actitudes-actitud de decepción y de aversión, por parte de Yerma, y de avidez erótica por parte de Juan-, Yerma se siente burlada, reducida a condición de objeto, de pasto fácil y casero. “Me buscas como cuando quieres comer una paloma”. Al sentir contacto físico del rostro de Juan, Yerma grita:

⁸⁶ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 607.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 603.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 602.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 601.

“Eso nunca. Nunca”, y aprieta convulsa el cuello de su esposo, que cae hacia atrás agonizante. Fuera de sí, recapitulando los temas que la acosaban internamente, exclama: “Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola...No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo!”.⁹⁰

La abnegación materna de Yerma la condujo al peñasco de la perdición; ese afán y esfuerzo denodado de darlo todo fue un atajo, no sólo para allanar a su propio féretro, sino también el de su familia: empeñarse caprichosamente a alcanzar alguna meta es asumir cognitivamente sus deseos; mensaje intrínseco del dramaturgo:

Es este anhelo irracional de maternidad frustrado que la conduce hacia la locura, hecho que se confirma con el asesinato del culpable de su desdicha, su marido. Vemos crecer la incomunicación entre ellos, la incompreensión, e incluso el odio que surge entre ambos.⁹¹

En cuanto a *los Sonetos* se siente chorreadamente la abnegación del poeta en los cauces de la obra puesto que no quiere disgregación ni desvincio, sino unión y confederación, o sea deleitarse del repiqueteo de la llovizna que emanaría la fragancia de su corazón y haría rutilar la estrella de su pasión en un amor florífero-sidereal:

Entre lo que me quieres y te quiero/aire de estrellas y temblor
de planta/espesura de anémonas levanta.⁹²

Lorca demuestra empíricamente, por vivirlo en primera persona, la fuerza del deseo que, en el acto primero, cuadro tercero de Yerma, decía: (No hay en el mundo

⁹⁰ López Quintás, A. *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras literarias*. Op. cit., p. 191.

⁹¹ Francisco Javier Gómez Pérez, F. J. *Yerma: Distintas visiones de una tragedia andaluza*, p. 80. http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/LIBROPACO/yerma.pdf

⁹² Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 601.

fuerza como la del deseo)⁹³. Por tanto, ese deseo amontonado llevaría forzosamente al óbito y por eso mismo es imposibilitado luchar contra el *fatum*:

Toda la tragedia nace de la resistencia al destino. Juan José del Rey Poveda señala que “tal vez García Lorca nos quisiese mostrar a través de su teatro cómo algunos deseos pueden conducir a la muerte cuando no se consiguen”; en otras palabras: no se puede luchar contra el sino, contra lo que está escrito. Así lo vemos en *Yerma*.⁹⁴

El correlato amor/muerte es un jaez de larga tradición que Lorca venía arrastrando en obras anteriores a *Yerma*; como vimos en *El maleficio de la mariposa* o sobre todo en *El público* donde bajo de las encamadas escenas amorosas se arrebujan temerosamente desenlaces mortuorios; un díptico soporoso en las entrañas del poeta y que, como ambos son inherente a él, se deslizan sonámbulamente dentro de su obra, lo que explica el versátil comportamiento frustrado de sus protagonistas, sobre todo los femeninos, dilucidando consecuentemente el mito de la mujer barbuda: entre sueño y realidad:

El amor y el gran fracaso de la vida, que es la muerte, han ido siempre unidos en los análisis e interpretaciones de la obra lorquiana. Así lo hizo Rafael Martínez Nadal...En su extenso apartado dedicado al “amor”, éste está caracterizado con una palabra constante en los estudiosos de Lorca: frustración. Presente también, y causada no sólo por la muerte, sino también por la represión social, en el análisis o elucidación del tema amoroso realizado por Miguel García Posada, quien escribe...”La muerte se disfraza de amor”, dice el prólogo de *El maleficio de la mariposa*, y poco después:”parce que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera”. Si la frustración vital es una visitante asidua de la literatura a partir del

⁹³ Lorca, F. G. (2002): *Yerma/Doña Rosita la soltera*. EDAF: Madrid, p. 125.

⁹⁴ Gómez Pérez, F. J. Op. cit., p. 79.

romanticismo, la frustración amorosa se ha vinculado con preferencia al universo femenino.⁹⁵

Féretro y ramo de flores. Es la alegoría que dibujaría mejor la marmórea guirnalda entre el amor y la muerte en *los Sonetos*. Lorca amó hasta la muerte pasando por el purgatorio del sufrimiento. Si en *Yerma* las manos fecundan el amor con la muerte, en *los Sonetos* los instrumentos son varios porque los apretujones de la muerte acorralaban al poeta, donde el beso empuña al puñal y la vida vivifica a la muerte:

En un anochecer de ruiseñores/con un puñal, con besos y
contigo/Quiero matar al único testigo/para el asesinato de mis flores,⁹⁶
Amor de mis entrañas, viva muerte/ en vano espero tu palabra escrita,⁹⁷
Y el sol entró por el balcón cerrado/y el coral de la vida abrió su
rama/sobre mi corazón amortajado.⁹⁸

Ahora bien. Consabida parcialmente esa transición sexual en los personajes de Lorca, vamos a ahondar todavía más con tal de entender a ese fenómeno de la mujer barbuda que se manifiesta en su obra.

Yerma terminó matando a su esposo dentro de una alienación que coronó una cocción versátil en el horno de la linealidad de los eventos; Lorca no pudo contener totalmente a su homoerotismo, transvasando su condición por el embudo de sus textos, concretamente en sus personajes femeninos por sentir una especie de miedo hacia el género opuesto: lo que explica que la antorcha del drama siempre esté llevada por una mujer introduciendo, en el estrangulamiento final la castración simbólica de sus personajes masculinos:

⁹⁵ Miró González, E. (1988): *Mujer y hombre en el teatro lorquiano:* "¿Amor, amor, amor y eternas soledades!". En: *Valoración actual de la obra de García Lorca: coloquio hispano-francés*. Op. cit., p. 42.

⁹⁶ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 603.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 603.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 608.

Más sugestiva todavía resulta la imagen tradicional, relacionada con la anterior, de la mujer histérica como “un arma potencialmente dañina...capaz de mutilar y matar” y, por eso, expresión del miedo del autor hombre hacia la mujer. El estrangulamiento final de Juan por *Yerma* -castración simbólica- sugiere esta lectura negativa de su acción. Resumiendo, Lorca perpetúa en *Yerma* ciertos mitos biopsicológicos acerca de las mujeres.⁹⁹

En nuestras páginas teóricas, pusimos la fecha de 1929 como punto de inflexión en las obras de Lorca, fecha de su viaje a Nueva York. En esas obras de madurez se nota que Lorca proyecta la luz del protagonismo sobre las mujeres que provocan la tragedia, dejando en la penumbra a los hombres: en *Bernarda Alba*, se llega a dudar de su sexualidad, en *Bodas de sangre* las mujeres inoculan rasgos masculinos:

Alberich, por ejemplo, ve que todos los hombres relacionados con las mujeres de las obras de madurez de Lorca o bien mueren al final o ya han muerto antes de ese momento; Burton descubre un sistema genérico-sexual “no cohesivo” en el cual “el foco de la atención femenino no está siempre en el campo masculino”; Fernández- Cifuentes descifra en *Bernarda Alba* una confusión de los códigos masculinos y femeninos (en actitudes imágenes), incluso respecto a la sexualidad de Bernarda; Feal habla de la hombría que exhiben las mujeres de *Bodas de sangre*.¹⁰⁰

Por lo tanto, se destellan chispas de masculinidad en los personajes femeninos de Lorca, asignando así un código privado de géneros desempeñando papeles distintos según lo que ansía el poeta para que lo vierta en sus personajes femeninos:

⁹⁹ Materna, L. Op. cit., p. 270.

¹⁰⁰ Walsh, J. (1988): *Las mujeres en el teatro de Lorca*. En: *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Op. cit., p. 281.

En los textos queda el rescoldo de un código privado de géneros y roles sociales...una gana completa de mujeres (con conjunto de aposición) cada una encerrada en una ansiedad primaria que Lorca es capaz de presentar como mito primordial femenino (en los dramas rurales) como la realidad prosaica de la feminidad.¹⁰¹

Con la ayuda de ese detalle del código privado podemos interpretar minuciosamente el desenlace de la obra puesto que, en rigor, *Yerma* resalta propiedades masculinas como el estrangulamiento y la violencia, inadecuadas para una mujer sobre todo en aquel entonces, siendo consecuentemente madre y padre fraguándose genéticamente su hermafroditismo:

La imagen de locura y pérdida de sí –comunicada a través de la apropiación de signos de género masculino que *Yerma* efectúa (“mis pasos me suenan a pasos de hombre”) y de su androginia final –al convertirse tanto en padre como en madre de su hijo- es, en parte, una continuación de la imagen convencional de la mujer como único camino para recuperar su propio deseo.¹⁰²

Podemos encontrar en *Yerma* muchas pruebas que delatarían el androginismo de la protagonista que no alcanza conmover del todo a su entorno, abogando por posturas suavemente viriles; este híbrido de sensaciones antípodas, verbi gratia el llanto de *Yerma* que ahoga el lector en un mar de dudas, fracasando atraer la compasión del pueblo por su drama de maternidad, y enjuagarse su bicefalia lagrimal:

Sin embargo, hay en estas quejas una ternura, paradójicamente viril-ausente en el personaje de *Yerma*, cuya queja, nos parece al menos, tiene un mayor componente artificioso e histérico, el cual, como ocurre con esa cierta inadecuación entre argumento y tema real en *Yerma*, puede deberse “al desplazamiento argumental del llanto por lo estéril (manifiestamente condicionado por la relación homosexual)”;

¹⁰¹ Walsh, J. Op. cit., p. 281.

¹⁰² Materna, L. Op. cit., p. 270.

sin embargo, habría que entender, según aprecia Robert Brunstein, citado por Valente, que “Yerma no es portadora de un drama femenino. No llora llanto de mujer”. Y sí, es cierto, porque cuando Yerma llora su maternidad imposible, no logra cautivar la simpatía ni la piedad de las mujeres-madres.¹⁰³

El androginismo desaparece, a su vez, del todo en *los Sonetos* ya que el poeta anuló el proceso hermafrodita, no sólo porque es un poemario, algo que pudo plasmar en las gacelas del *Divan del Tamarit*, sino por la unificadora vindicación de los poemas, lejos de cualquier alusión al mundo femenino inoculando su drama masculino en un ambiente aplastantemente viril.

Entre las demás señales masculinas que destacamos desde las primeras líneas de la obra: el hecho de dominar a Juan; esas ganas que tiene Yerma para ser atendida además de la voz autoritaria que utiliza demostrando claramente quién es el jefe de la familia:

The opening scene of *Yerma* sets out the terms in which the gender relationship between Yerma and Juan is inverted. Primarily, the first scene succinctly establishes the dominance of wife over husband. The first character to speak is Yerma: ‘Juan, ¿me oyes? Juan’; her words are a call for Juan to attend her...The dialogue abrupt and the action static, Yerma and Juan’s relationship is quickly conveyed. Within the enclosed space of her home, Yerma’s voice carries the same authoritative as Marcolfa’s in *Amor de don Perlimplín*. There is a sense that Yerma ‘directs’ her husband and Juan seems to follow Yerma’s guidance.¹⁰⁴

¹⁰³ Puig Mares, M. P. Op. cit., p. 189.

¹⁰⁴ McDermid, P. Op. cit., p. 150.

La escena que empieza con Yerma que resalta los términos donde la relación de géneros entre Yerma y Juan es invertida. Primeramente, la primera escena establece sucintamente el dominio de la esposa sobre el marido. El primer personaje que habla es Yerma: ‘Juan, ¿me oyes? Juan’; sus palabras son una llamada para que Juan la atienda...el diálogo abrupto y la acción estática, la relación de Yerma y Juan es rápidamente transmitida. Dentro del espacio encerrado de su casa, la voz de Yerma lleva la misma voz autoritaria de Marcolfa en *Amor de don Perlimplín*. Hay una sensación donde Yerma dirige a su esposo y que Juan parece seguir a la orientación de Yerma. (Traducción propia)

Las ganas de mandar y la autoridad crean lo que se suele llamar en psicología un *desdoblamiento* en el cual se entremezclan algunos rasgos de ambos géneros lo que hace que el varón edípico (la mujer) toma una proyección masculinizada para cristalizar un deseo, generalmente erótico, que el género femenino no podría plasmar:

Desdoblamiento, presente en la obra dramática a través de la geminación del varón edípico en una proyección viril que asume la responsabilidad erótica que no puede aquél afrontar por sí mismo, en la obra gráfica a través de una serie tan ingente como insólita de peculiarísimos desdoblados.¹⁰⁵

Yerma es el ejemplo por antonomasia de este desdoblamiento donde, semiológicamente hablando, la situación *ab ovo* de la obra parece normal, mas siempre se encuentran paroxismos dentro de paroxismos y no en la situación *in media res*, como pasa comúnmente, buscando en el desenlace caminos opuestos:

Una lectura semiológica de *Yerma*, centrada en la interpretación del personaje femenino no como desdoblamiento del masculino, se inserta también en esa posible unidad de sentido. Yerma y Juan pueden considerarse como principio femenino y principio masculino de una sola persona; en la anécdota de la tragedia de Lorca luchan entre sí en unas relaciones de pareja que tiene y busca fines bien diferenciados.¹⁰⁶

En *Yerma*, el desdoblamiento se manifestaba aun en la constante índole quejumbrosa de Juan que reprendía a su esposa desempeñar su papel de mujer en vez de llevarle la contraria, donde se ve el patente contraste entre su cuerpo femenino y su comportamiento masculino, además de reconocer que echaba comida a los bueyes, trabajo típicamente masculino, sin hablar de que sus pasos suenan a pasos de hombres, o cuando anatemizaba y Juan la sermonaba que era feo en una mujer y la firme respuesta de Yerma que ya le hubiera gustado ser una mujer: un rosario de ejemplos de desdoblamiento que certifican prolijamente el pase de *Yerma* a *Yermo*:

¹⁰⁵ Marful, I. *Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra a las farsas*. Op. cit., p. 48.

¹⁰⁶ Bobes Naves, M. C. *Lectura semiológica de Yerma*. Op. cit., p. 6.

For his part, Juan is despairingly aware of Yerma's problematic identity of 'woman'. He bitterly complains that Yerma can no longer fulfil her 'feminine' role as wife: 'lo que pasa es que no eres una mujer verdadera'. Yerma is only too aware of the dissonance between her woman's body and her masculine behavior, her transgressive incursions into the world of men. She confesses to Maria that she engages in men's work: 'bajo a echar comida a los bueyes, que antes no lo hacia, porque ninguna mujer lo hace'. This divergence between Yerma's physical form and the effect of her appropriation of masculine advantage has reverberations: 'mis pasos me suenan a pasos de hombre'. Yerma's childlessness is making her behave in ways that undermine her female identity. Thus, when Juan challenges her for the 'unfeminine' habit of cursing- 'No maldigas. Está feo en una mujer' – Yerma confoundingly resorts: 'Ojalá fuera yo una mujer'. Yerma has to cast aside the body that has failed her and abandon her identity as a woman.¹⁰⁷

El mito de la mujer barbuda pierde eco y *los Sonetos* se hicieron insonoros; Lorca ya no necesitaba ser dermatólogo, ni hasta biólogo para que cualquier personaje femenino fagocite su homosexualidad, puesto que fueron lanzadas microscópicas pesquisas con tal de descubrir su simbología, y como fue el caso, la aovada mujer barbuda eclosionó en hipertrichosis¹⁰⁸ lorquiana que encubre totalmente el desdoblamiento: un desdoblamiento que duerme llorando en el pecho del poeta:

¹⁰⁷McDermid, P. Op. cit., p. 153.

Por su parte, Juan es desesperadamente consciente de la problemática identidad de la Yerma 'mujer'. Se queja amargamente que Yerma ya no puede cumplir con su papel de esposa: 'lo que pasa es que no eres una mujer verdadera'. Yerma es también muy consciente de la disonancia entre su cuerpo de mujer y su comportamiento masculino, sus transgresivas incursiones en el mundo de los hombres. Confiesa a María que desempeña trabajos de hombres: 'bajo a echar comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace'. Esta divergencia entre el físico de Yerma y el efecto de su apropiación de una ventaja masculina tiene reverberaciones: 'mis pasos me suenan a pasos de hombre'. La esterilidad de Yerma está haciendo que su comportamiento, en ese sentido, debilite su identidad femenina. Por tanto, cuando Juan la desafía en la 'infeminizada' costumbre de maldecir- 'No maldigas. Está feo en una mujer' – Yerma confiadamente responde: 'Ojalá fuera yo una mujer'. Yerma tiene que dejar aparte su cuerpo que le ha fallado y abandona su identidad como mujer. (Traducción propia)

¹⁰⁸<http://es.wikipedia.org/wiki/Hipertrichosis>

La hipertrichosis, o el Síndrome del Hombre lobo, es una enfermedad muy poco frecuente, que es destacada por la existencia de un exceso de cabello. Las personas que la padecen están cubiertas

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.¹⁰⁹

Otra faceta recóndita hija del desdoblamiento es el victimismo; el lector suele ver en Yerma la desgraciada mujer que no pudo procrear por culpa de Juan, cosa que le deja misericordioso y remisivo con la protagonista. Sin embargo, dramatismo aparte, la principal víctima es Juan ya que la falta de comunicación es debida al temor de Lorca hacia todo lo inherente al feminismo, más que nada porque Juan se amedrentaba que su amor por Yerma lo llevase a la muerte, y por ende huye de su esposa convirtiendo a la castración simbólica o al desdoblamiento subtexto de la obra:

La interpretación “realista” suele ver en la muerte de Juan una especie de necesidades dramáticas que descarga la insoportable tensión a que se ve sometida Yerma. Pero la víctima real-no la dramática que se identifica con el sujeto, es decir, con Yerma- es Juan: su falta de deseo por Yerma parece motivada por un temor irracional, que es el temor de Lorca ante lo femenino. Este temor justifica al que se adopte el punto de vista de la mujer: la visión que domina en *Yerma* es la de ella. Juan parece movido sólo por la honra, parece temer que sus pretensiones amorosas lo lleven a la muerte, y huye continuamente del asedio de la mujer que lo anulará...El tema de la mujer castradora se convierte en subtexto de Yerma y da sentido a planteamientos y pasajes que de otro modo pueden parecer poco claros.¹¹⁰

En *los Sonetos*, el victimismo se edifica bajo forma de recuerdos; entre el martillo de momentos indelebles, y el yunque del pasado irrepitible, por eso el poeta se desgasta desconsoladamente aludiendo a una de las páginas más cálidas de su pasado: la de la ciudad labrada por las gotas¹¹¹.

completamente, a excepción de las palmas de las manos y de los pies, por un vello lanugo largo, que puede llegar hasta los 25 centímetros.

¹⁰⁹ Lorca, F. G. *Obras completas*. Op. cit., p. 607.

¹¹⁰ Bobes Naves, M. C. *Lectura semiológica de Yerma*. Op. cit., p. 83.

¹¹¹ Véase el Soneto: “El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca”, p. 136.

Esos planteamientos esclarecidos con la ayuda del subtexto interconectado a su vez con la condición del autor declaran la pareja Yerma-Juan como desdoblamiento de un personaje homosexual, un personaje que tiene sus raíces en el dramaturgo que tampoco tuvo, ni quizás quiso tener, hijos:

Con este planteamiento no parece inverosímil considerar la pareja Juan-Yerma como un desdoblamiento de un personaje homosexual. Todos los diálogos, si se parte de esta lectura, podrían interpretarse como diálogos internos entre un principio masculino y uno femenino, éste va haciéndose dominante hasta acabar anulando al masculino y la posibilidad de tener hijos.¹¹²

Muerto el perro se acabó la rabia. En *los Sonetos*, el subtexto es inalterable por la única razón de que el desdoblamiento no despunta. El estilo directo, y las metáforas incisivas respaldan la postura lorquiana, es decir el homoerotismo ya cristalizado después de arrastrar enmascaradamente una cabalística “castración simbólica” para que, al fin y a la postre, siga pasando su unívoca caravana literaria entre ladridos difamatorios...

¹¹² Bobes Naves, M. C. *Lectura semiológica de Yerma*. Op. cit., p. 83.

Conclusión

Conclusión

Hemos llegado a conclusión de que el recorrido literario lorquiano pasó por amorfas protuberancias en consonancia con los momentos más prominentes de su vida. Sus obras engloban una rectilínea biforme a raíz de que la pareja sol y luna hagan sólo una.

La prodigiosidad lorquiana consistió en despistar a su público de modo que se pueda interpretar distintamente cada palabra, cada vocablo, por la complejidad del sentimiento del poeta y la imposibilidad de cercarlo entre tabiques literarios provocando una tesitura laberíntica donde Ariadna es el Lector y Lorca es Teseo.

Se olisquean sistemáticamente unas temáticas acibaradas por la tétrica vida sentimental llevada por el dramaturgo a raíz de que la muerte titile constantemente en el negro firmamento diegético, y que el amor sea su ensombrecida constelación, formando un emparejamiento sideral.

De buenas a primeras, el simbolismo coadyuvó indudablemente a Federico no por ser un escudo literario sino porque junto al escudo había la espada sentimental con tal que lidiaba para descifrar a su simbólico corazón que padecía taquicardias crípticas aplacadas agitadamente en su electrocardiograma poético.

El desfile de personajes lorquianos allana el estrellazgo del sexo femenino. Aparte de la tópica defensa de Lorca a las mujeres, siempre se pudo parapetar en el victimismo feminista para guarecer el homoerotismo trágico con su viaje a Nueva York como punto de inflexión, luego solapa abiertamente sus sentimientos lo que depara esas obtusas facetas de sus personajes.

Yerma es el arquetipo de mujer que se preocupa insistentemente de darle un rumbo a su vida, un camino unívoco que se resume en un hijo que después de recurrir a un abanico de soluciones quedaron a la imagen de su nombre de pila. El dilema recurrente de la criatura y del honor carcome su cimbrada cintura y zarandea al olmo-Juan esperando que cayeran peras inesperadas.

Juan es un hombre con una lozana personalidad y una alta carga de ética, unos principios particularmente pedigüños y pragmáticos donde la contrapartida de su labor cansina es la esposa en la casa. La sarta de escaramuzas entabladas con Yerma tiene por motivo el griterío y la algarabía. Una *hijofobia* aguda que desbarata su

modus vivendi plácido y monótono; otra dualidad silencio/ruido que se perfilaba in fieri y que Juan no cejaba en eludirla obstinadamente: una frigidez que fructificó en fallecimiento.

Yerma y Juan, cara y cruz de un mismo personaje. Lorca acuñó distintas características y vitolas donde mezcló blanco con negro y negro con blanco, en otras palabras, denotamos un Juan Yermo y una Yerma Juaniana tal como aclaramos en el tercer capítulo (con pruebas de la obra) lo que se funde en una numismática psicobiológica.

El Honor es la portentosa piedra angular de la obra, unos protagonistas que buscan, arriesgan y tropiezan, todo es permitido menos franquear la línea honorífica del entramado cuadrilátero ya que si se transgrede, la obra pasaría de trágica a histriónica.

En *Yerma*, Lorca probó sofrenar esas oscuras ganas que tenía, a pesar de que llegase a aparear, por vez primera, los aperos para enarbolar una pionera tentativa homoerótica que, por razones sublimatorios, sus sentimientos quedaron traquealmente podados y por lo tanto, armar una tragedia homosexual.

Esta bicefalia sentimental, taladra los arrabales de *Yerma*; donde la protagonista desempeña una estratagema intestina para despistar al lectorado o para que el dramaturgo haga la vista gorda puesto que el poeta debilita y oscurece al protagonista masculino para que haya más contraste lumínico en la protagonista femenina.

El drama piloso. Notamos que los estudios psicobiológicos fueron inexorablemente claves en la bisémica elucidación de la omnipresencia ausente: desdoblamiento de los sexos. Los ojos despavoridos del poeta para con las mujeres y sobre todo su homosexualismo sirvió para inducir a contrapié a bisoños “porteros”; un miedo hacia la mujer que tomó como cañamazo para tejer la consabida defensa de los derechos femeninos, siendo, así, el personaje omnipresente-ausente de su obra.

Lorca recurre al desdoblamiento por dudar instantáneamente lo que le hace permutar intersexualmente en busca de saciar unos deseos que no consigue cernir del todo ni logra pasar por el cedazo, y por eso topamos con un Lorca miniaturizado sobre el pedestal de sus personajes femeninos por no haber podido definir hieráticamente a su desiderátum.

Entre todas las obras del ingenio lorquiano, *La mujer barbuda* es su obra cumbre. El hirsutismo es su meollo. *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera* fueron libros que condecoraron el maestrazgo lorquiano, no obstante, *La mujer barbuda* o el desdoblamiento, fue la melosa savia que discurre por sus páginas, un libro que Federico soñó que brotara naturalmente, sin embargo el verde es heraldo de muerte.

En cuanto a los *Sonetos del amor oscuro*, como hemos visto, es el colofón de esa dualidad, el salvavidas que le sacó de su mar de dudas, la guinda luminosa sobre el pastel oscuro, en fin: es la obra en donde mejor pudo expresar sus atorados sentimientos, consiguiendo, por lo tanto, una obra ferazmente yerma de desdoblamientos.

La recrudescencia de los sentimientos lorquianos barrena a *los Sonetos*; imágenes purulentas y sangrientas coagulan sobre sus versos, señal de una aflicción aguzada de Lorca que no consigue desprenderse de su desdoblamiento femenino y el permanente desoír del amado que hace la vista gorda, lo que embetuna hoscamente su ánimo.

La tragedia se cebó con su impulsor. Federico siempre tuvo un problema menos, el desenlace. La paz inicial es el nuncio de un final alborotador. El *Lorca Hacedor* es un Lorca autobiográfico, que roza la venganza; un destino desdoblado puesto que en *los Sonetos* se percibía una psicosis mortuoria. *Yerma* sabía que iba a matar a Juan, Juan percibía lo mismo; el poeta cavaba su poética tumba trágica ya que pensaba que se avecinaba su muerte, dejando unos funerarios de sangre.

En *los Sonetos*, Lorca pasa del impersonal al personal, del él y ella (Juan y *Yerma*) al yo. Ya le hubiera gustado al poeta adelantar tal libro cronológicamente hablando, pero nadie empuña la anguila sentimental.

Las metáforas eróticas se duplican ansiosamente donde Federico insta al amado que curase sus atrofiados deseos y que aliviase su perenne amargura; unas alegorías homoeróticas mordaces e incisivas que no se entrecruzan con las de *Yerma* en términos de jaleo y confusión.

Los Sonetos, encontrados a título póstumo, fueron la irrevocable prueba de un Lorca auténtico, sincerado y desarropado que hilvanó en unos versos el agobio arrastrado durante años, desentendimiento y menosprecio fueron las estacas

encasquetadas a Federico: Quizá el más verdadero de todos los personajes lorquianos.

Paradojas de la vida: Lorca terminó su vida literaria con Sonetos oscuros, tal como la empezó. El primer soneto del aprendiz Federico, fue una mezcla de sensualidad luminosa y lejanía lóbrega que a pesar de que fuera destinado a una mujer se entreveía radiosamente el oscuro círculo virtuoso que absorbería su obra en un cuerpo que es *como un ánfora hecha de noche oscura*. ¡Oscuridad homoerótica en la más clara juventud de Lorca! No que ¿abogaba la crítica por el año 1929? O que ¿Nueva York fue sólo la ciudad que afianzó sus reticencias pubescentes? ¿Existió realmente la fabulosa mujer barbuda? O ¿sólo es una *mitopoyesis* tejida por el poeta? ¿Será que los investigadores recordaron más a Federico en su obra madura? O que ¿sólo padeció de un juvenil alzhéimer?

Yerma es desdoblamiento, biforme, bífida, bicefalia, bifurcación y escisión. Sol y luna, fuego y agua, amor y odio, vida y muerte, yin y yang, cara y cruz. En *Los Sonetos*, el sol no despunta y el lector ha de pasar con linterna interpretativa para desmitificar cualquier espectro de “mujer barbuda”, a sabiendas que los fantasmas no existen, ni entre endecasílabos oscuros, al menos que se padezca daltonismo de tanto amor verdoso brillando entre encabalgamiento y otro, que en rigor, es la fantasmagórica salida mortuoria.

Bibliografía

Bibliografía

Obras

1. ALONSO, Monique. (1985): *Antonio Machado poeta en el exilio*. Anthropos: Barcelona.
2. Anónimo, (1979): *El simbolismo, edición de José Olivo Jiménez*. Taurus: Madrid.
3. ARANGO, Manuel Antonio. (1989): *Símbolo y simbología en la obra de F. G. Lorca*. Fundamentos: Madrid.
4. ARCE DE VÁSQUEZ, Margot. (2001): *Obras completas: Literatura española y literatura hispanoamericana*. Vol 4. Universidad de Puerto Rico: Estados Unidos.
5. ARMIÑO, Mauro. (2007): *García Lorca, antología poética*. EDAF: Madrid.
6. ARTECHE, Miguel. (2001): *Poesía y prosa*. Universitaria: Santiago.
7. BALAKIAN, Anna. (1969): *El movimiento simbolista*. Juicio crítico: Madrid.
8. BARTRA, Agustí. (1999): *¿Para qué sirve la poesía?* Siglo XXI Editores: Madrid.
9. BELTRÁN GUERRERO, Luís. (1993): *Ensayos y poesías*. Biblioteca de Ayacucho: Caracas.
10. BELTRÁN, Luís. (1986): *La arquitectura del humo*. Támesis: London.
11. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (1999): *Rimas amorosas*. Torremozas: Madrid.
12. CABALLERO, Ernesto. (2003): *Pepe el Romano*. Universidad de Murcia: Murcia.
13. CANO, José Luís. (1992): *Historia y poesía*. Anthropos: Barcelona.
14. CARPENTIER, Alejo. (2008): *El siglo de las luces: Narrativa completa*. Tomo 4. Akal: Madrid.
15. CASTRO, Eduardo. (1986): *Versos para Federico*. Universidad de Murcia: Murcia.
16. CERNUDA, Luís. (2007): *Obras completas*. Tomo 3. RBA: Barcelona.
17. CERVANTES, Miguel. (1997): *Entremeses*. Edaf: Madrid.

18. CHABAS, Juan. (2001): *Literatura española contemporánea*. Verbum: Madrid.
19. CORREA PÉREZ, Alicia. OROZCO TORRE, Arturo. (2004): *Literatura universal: introducción al análisis de textos*. Pearson Educación: México.
20. DE LAMA, Víctor. (1997): *Poesía de la generación del 27, antología crítica comentada*. EDAF: Madrid.
21. DOMÉNECH, Ricardo. (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Fundamentos: Madrid.
22. DOTRAS BRAVO, Alexia. (2008): *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga*. Centro de estudios cervantinos: Madrid.
23. EGUREN, José María. (2005): *Obra poética motivos*. Ayacucho: Caracas.
24. FERRARI, Juan Carlos. (1983): *Las nueve tías de Apolo*. Colihue: Buenos Aires.
25. FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique. (2008): *Teatro y literatura*. Legados: España.
26. GARCÍA MORALES, Alfonso. (1998): *Rubén Darío: estudios en el cementerio de los raros y prosas profanas*. Universidad de Sevilla: Sevilla.
27. GIBSON, Ian. (2009): *“Caballo azul de mi locura”: Lorca y el mundo gay*. Planeta: Barcelona.
28. GIBSON, Ian. (1985): *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Tomo 1. Grijalbo: Barcelona.
29. GIBSON, Ian. (2003): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ediciones Folio: Barcelona.
30. GONZÁLES RÓDENAS, Soledad. (2005): *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*. Universidad de Sevilla: Sevilla.
31. GUERRERO, Pedro. DEAN-THACKER, Verónica. (1998): *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Universidad de Murcia: Murcia.
32. GUEVARA, Rigoberto. (2009): *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad: un estudio temático del modernismo poético latinoamericano*. Peter Lang Publishing: Nueva York.
33. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen. (1978): *La expresión sensorial de 5 poetas del 27*. Universidad de Murcia: Murcia.
34. IBARBOUROU, Juana. (1998): *obras escogidas*. Andrés Bello: Santiago.

35. JEAN, Georges. (1996): *La poesía en la escuela: hacia una escuela de la poesía*. De la torre: Madrid.
36. JULIÁ, Mercedes. (1989): *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poeta "Espacio"*. De la Torre: Madrid.
37. KARAGEORGU-BASTEIA, Christina. (2008): *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el poema del cante jondo*. El colegio de México: México.
38. LLOVET, Jordi. CARNER, Robert. CATELLI, Nora. MARTÍ MONTERDE, Antoni. VIÑAS PIQUER, David. (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel: Barcelona.
39. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. (1994): *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras literarias*. Rialp: Madrid.
40. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. (2003): *El secreto de una vida lograda*. Palabra: Madrid.
41. LORCA, Federico García. (2002): *Bodas de sangre*. Norma: Bogotá.
42. LORCA, Federico García. (2008): *Doña Rosita la soltera*. Libresa: Quito.
43. LORCA, Federico García. (1998): *La zapatera prodigiosa*. Colihue: Buenos Aires.
44. LORCA, Federico García. (2005): *Mariana Pineda*. Colihue: Buenos Aires.
45. LORCA, Federico García. (2005): *Obras completas*. Vol 1. RBA: Barcelona.
46. LORCA, Federico García. (1998): *Obras escogidas*. Andrés Bello: Santiago.
47. LORCA, Federico García. (1988): *Primer romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Edición Miguel García-Posada. Castalia: Madrid.
48. LORCA, Federico García. (1986) *Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. EDAF: Madrid.
49. LORCA, Federico García. (1990): *Romancero Gitano, llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Castalia: Madrid.
50. LORCA, Federico García. (2002): *Yerma/Doña Rosita la soltera*. EDAF: Madrid.
51. LORCA, Federico García. (2005): *Yerma*. Colihue: Buenos Aires.
52. LÓPEZ ALONSO, Antonio. (2002): *La angustia de García Lorca: la palabra como síntoma*. Algaba: Madrid.

53. MACHADO, Antonio. (1992): *Antonio Machado, poesía y prosa: Antología*. Colihue: Buenos Aires.
54. MARFUL, Inés. (1991): *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel Reichenberger.
55. MARIO SCHNEIDER, Luís. (1998): *García Lorca y México*. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección de Cardoza y Aragón: México.
56. MARTÍN, Eutimio. (1998): *Federico García Lorca para niños*. De la Torre: Madrid, p. 51.
57. MARTÍN, Eutimio. (1989): *F. G. Lorca Antología comentada*. De la torre. Vol 1. Madrid.
58. MARTÍN, Eutimio. (1989): *F. G. Lorca Antología comentada*. De la torre. Vol 2. Madrid.
59. MCDERMID, Paul. (2007): *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Támesis: Woodbridge.
60. MIZRAHI, Irène. (1998): *La poética dialógica de Bécquer*. Rodopi B. V: Amsterdam.
61. MORALES, Carlos Javier. (1994): *La poética de José Martí y su contexto*. Verbum: Madrid.
62. MURCIANO, Carlos. (2003): *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*. Huerga y fierro: Murcia.
63. NANDORFY, Marta. (2003): *The poetics of apocalypse: Federico García Lorca's poet in New York*. Rosemont: United State.
64. NAVARRO, Rosa. (1994): *Comentario literario de textos*. Universidad de Barcelona: Barcelona.
65. NEWTON, Candelas. (1992): *Lorca: una escritura en trances: "Libro de poemas" y "Diván del Tamarit"*. John Benjamins: Filadelfia.
66. OLIVA, César. (2003): *El fondo del vaso: imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Universidad de Valencia: Valencia.
67. OLIVARES BRIONES, Edmundo. (2001): *Pablo Neruda: los caminos del mundo*. LOM: Santiago.
68. PLANAS, María Cristina. PLAZA, María del Carmen. (2007): *Rimas, leyendas, cartas, ensayos y narraciones de Gustavo, A. Bécquer*. Colihue: Buenos Aires.

69. POSADA, Miguel-García. (1994): *F. García Lorca*. Tomo 6. Vol 1. Akal: Madrid.
70. POSADA, Miguel-García. (1994): *F. García Lorca*. Tomo 6. Vol 2. Akal: Madrid.
71. POSADA, Miguel-García. (1981): *Lorca: Interpretación de poeta en Nueva York*. Akal: Madrid.
72. PUIG MARES, Maria del Pilar. (2004): *Madres en literatura española: Eros, honor y muerte*. Fondo editorial de humanidades y educación: Caracas.
73. RICO, Francisco. (1994): *Historia y crítica de la literatura española, romanticismo y realismo*. Tomo 5, Crítica: Barcelona.
74. RICO, Francisco. (1994): *Historia y crítica de la literatura española romanticismo y realismo*. Tomo 7, Crítica: Barcelona.
75. RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio. (1999): *El otro lado de El público de Lorca*. Isla negra: San Juan.
76. ROSSI DE FIORE, Iride. (2000): *El vuelo sin fin*. Biblioteca de textos universitarios: Salta, Argentina.
77. ROZAS, Juan Manuel. (1986): *La generación del 27 desde dentro*. ISTMO: Madrid.
78. SAHUQUILLO, Ángel. (2007): *Federico Garcia Lorca and the culture of male homosexuality*. McFarland & Co Inc Pub: USA, p. 73.
79. SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. (1990): *Juan Ramón Jiménez: Ideología*. Anthropos: Barcelona.
80. SILES, Jaime. (2006): *Bambalina y tramoya*. César Oliva. Universidad de Murcia: Murcia.
81. SOREL, Andrés. (1997): *Yo, García Lorca*. Txalaparta: Tafalla.
82. SORELL, Martín. (2007): *Federico Garcia Lorca, selected poems: A new translation by Martin Sorell with parallel Spanish text*. Oxford world's classics: New York.
83. TODOÍ, Lluís María. (1987): *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Montesinos: Barcelona.
84. TOLLINCHI, Esteban. (2004): *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*. Universidad de Puerto Rico: San José.

85. TORNER, Enrique. (1996): *Geografía esperpéntica: el espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*. University Press of America: Lanham.
86. VALVERDE, José María. SANTOS, Dámaso. (1988): *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Anthropos: Barcelona.
87. WOODS, Gregory. (2001): *Historia de la literatura gay*. Akal: Madrid.
88. ZAS FRIZ DE COL, Rossano. (1996): *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Universidad Pontificia Gregoriana: Roma.

Artículos

1. ALBERICH, José. SULLIVAN, Patricia. EDWARDS, Gwynne. GIL, Idelfonso Manuel, GARCÍA-POSADA, Miguel. (1984): *Yerma y Bodas de sangre*. En: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 7. Crítica: Barcelona.
2. BOBES NAVES, María del Carmen. (1990): *Lectura semiológica de Yerma*. En: *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*. Universidad de Oviedo: Oviedo.
3. BOURLIGIEUX, Jocelyne. (2001) : *Itinéraire christique chez García Lorca*. En: *Les figures du christ dans l'art, l'histoire et la littérature*. Barnéoud: Laval.
4. FELTEN, Uta. (1998): *Erotismo e intertextualidad en los Sonetos del amor oscuro y en el Diván del Tamarit de Federico García Lorca*. En: *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, Ed. de Trevor, J. Dadson y Derek, W. Flitter. University of Birmingham press: Birmingham.
5. Ly, N. (1988): *Lorca y la teoría de la escritura: "la imagen poética de don Luis de Góngora*. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca.: coloquio hispano-francés*. Universidad Complutense: Madrid.
6. MARFUL, Inés. (1990): *Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra a las farsas*. En: *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*. Universidad de Oviedo: Oviedo.
7. MARTÍNEZ-CAMINO, González. (1992): *Uso de elementos líricos y narrativos en el Romancero gitano dentro de la estética moderna*. En: *La*

- modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Ruíz Barrionuevo, C. Real Ramos, C. Eds. Universidad de Salamanca: España
8. MATERNA, Linda. (1988): *Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de Lorca*. En: *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Anthropos: Barcelona.
 9. MIRA, Alberto. (2001): *Que pase el público: la homosexualidad como "performance" en El público, de Federico García Lorca*. En: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Universitat de València: Valencia.
 10. Miró, González. E. (1988): *Mujer y hombre en el teatro lorquiano: "¡Amor, amor, amor y eternas soledades!"*. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca: coloquio hispano-francés*. Universidad Complutense: Madrid.
 11. Ramond, M. (1988): *Federico García Lorca: el otro (o la letra viva)*. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca: coloquio hispano-francés*. Universidad Complutense: Madrid.
 12. SÁNCHEZ ÁVILA, Cristina. (2003): *Teatro El público presenta...El público, de Federico García Lorca*. En: *Homenaje a Luis Quirante, estudios teatrales*. Vol 1. Universitat de València: Valencia.
 13. VANDEN BULCKE, Patricia. VERMEULEN, Anna. (2003): *Análisis comparativo de las transformaciones intralingüísticas efectuadas en dos traducciones del poema Oda a Walt Whitman de Federico García Lorca en Federico*. En: *García Lorca et cetera: estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*. Leuven University Press: Bélgica.
 14. WALSH, John. (1988): *Las mujeres en el teatro de Lorca*. En: *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Anthropos: Barcelona.

Diccionarios

1. *Real Academia Española, diccionario de la lengua española (vigésima tercera edición)*. (2001): Tomo I. Espasa Calpe: Madrid, p. 429.
2. *Real Academia Española, diccionario de la lengua española (vigésima tercera edición)*. (2001): Tomo II. Espasa Calpe: Madrid, p. 2143.

Enciclopedias

1. BLASCHKE, Jorge. (2001): *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Robinbook: Barcelona, pp. 141-142.
2. FAURÉ, Christine. (2010): *Enciclopedia histórica y política de las mujeres. Europa, América del norte*. Akal: Madrid, p. 581.

Artículos periodísticos

1. MORALES, María Luz. “Doña Rosita, la soltera, o el lenguaje de las flores” tres actos, de Federico García Lorca. En *La Vanguardia* del Sábado 14 de diciembre de 1935, p. 9.

Coloquios

1. *Valoración actual de la obra de García Lorca.: coloquio hispano-francés*. Universidad Complutense: Madrid.

Tesis

1. ROSALES VALLE, Rose Mary. (2004): *El triunfo del poder irracional, tema central de la obra, La casa de Bernarda Alba de F. G. Lorca*. Tesis de magíster. Universidad San Carlos de Guatemala: Guatemala, p. 85.

Revistas

1. BOBES NAVES, María del Carmen. (1998): *El dialogo dramático en Yerma*. En: *Acotaciones: Revista de investigación teatral*. N°1. Fundamentos: Madrid.
2. DÍAZ, Epicteto. (1990): *El “Amor oscuro” en los sonetos de García Lorca* (Recurso electrónico). Revista *DRACO*: Universidad de Cádiz, n°2.

3. GONZÁLES GUTIÉRREZ, Cayo. (2002): “*Federico García Lorca: Una vida para la poesía.*” Revista *ENTEMU*. N°14.
4. LAFFRANQUE, Marie. (1967): *Revue Bulletin Hispanique*. Vol 69. N°1. Universidad de Burdeos: Burdeos.
5. LÓPEZ CASTRO, Armando. (2009): *Lorca y la nostalgia del regreso al origen*. Revista *Garoza*, n°9.
6. 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*. Revista *Contextos*: XXII-XVIII/33-36.
7. RODA TEIXIDÓ, Montserrat. (2008): *La mujer en el Romancero gitano*. Revista *Palestra universitària*, n°19. Universidad de Cervera: Lérida.
8. SALATINO DE ZUBIRA, María Cristina. (2005): *Yerma. Por qué poema trágico y no tragedia poética*. Revista de *Literaturas modernas*: n°35.

Web

1. http://www.armandfbaker.com/lorca_alba.pdf
2. http://www.albertoacereda.com/Federico_Garc_a_Lorca_manda_a_su_amor_una_paloma.pdf
3. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf
4. <http://books.google.com/books?id=NmZo3xxPrfC&printsec=frontcover&>
5. <http://inabima.org/BibliotecaInabima2/C/Coufon,%20Claude/Coufon,%20Claude%20-%20Federico%20Garc%EDa%20Lorca.pdf>
6. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/yerma.html>
7. http://books.google.com/books?id=TDeO_3jYeTsC&pg=PA41&lpg=PA4
8. <http://erasemirincon.files.wordpress.com/2009/05/eros-y-thanatos.pdf>
9. <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4661/1/Semi%20B3tica%20Teatral%20de%20una%20Aleluya%20Lorquiana.%20Amor%20de%20Don%20Perlimpl%20con%20Belisa%20en%20su%20Jard%20ADn.pdf>
10. <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/276.pdf>
11. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_4_037.pdf
12. http://books.google.com/books?id=IQ0G-BQk_UwC&pg=PA24&dq#v=0

13. <http://books.google.com/books?id=ad4KRgf4tpYC&pg=PA72&dq>
14. <http://books.google.com/books?id=Ktr3HI0Gi5sC&pg=PA158&dq>
15. <http://books.google.com/books?id=ftbwppV2G9UC&pg=PA110&dq=>
16. <http://books.google.com/books?id=3F2do9wZ4QUC&pg=PA267&dq>
17. http://es.wikipedia.org/wiki/Ligadura_de_trompas
18. <http://books.google.com/books?id=c7xRZy4gPPcC&pg=PA156&lpg>
19. <http://books.google.com/books?id=yaXEC7HC4JoC&pg=PA85&lpg>
20. <http://books.google.com/books?id=hrre1pdjV4UC&pg=PA177&dq>
21. <http://books.google.com/books?id=HYMpitembOkQC&pg=PA78&lpg>
22. <http://books.google.com/books?id=WCiSCei0sEMC&pg=PA256&dq>
23. <http://books.google.com/books?id=FxZPSoLX-5sC&pg=PA254&lpg>
24. http://books.google.com/books?id=zx2mT_aTMfMC&pg=PA387&dq
25. http://books.google.com/books?id=lC-sy4nV_N4C&pg=PA353&dq
26. <http://books.google.com/books?id=oBmK8rEO868C&pg=PA23&dq>
27. <http://books.google.com/books?id=tXOqTVxeEi4C&pg=PA284&dq>
28. <http://books.google.com/books?id=-AY5xVDHIgsC&pg=PA269&dq>
29. http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/LIBROPACO/yerma.pdf
30. <http://es.wikipedia.org/wiki/Hipertriosis>

Resumen:

No cabe duda de que Federico García Lorca supo inculcar un sentimiento tácito de oscurantismo en toda su obra postnuevayorkina, en nuestro caso en Yerma y en Los sonetos del amor oscuro, estos últimos son la prueba irrevocable de su homoerotismo, mientras que en Yerma, la epifanía del hirsutismo o de la mujer barbuda sobresale de los finales trágicos donde reina la omnipresencia ausente, o el varón edípico hacia una desmitificación de la mujer oprimida en aras de un amor que se viste de muerte.

Palabras claves:

Yerma; Sonetos del amor oscuro; Hirsutismo; Omnipresencia ausente; Amor; Muerte; Mujer barbuda; Varón edípico.