

COLÓQUIO

Letras



FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

60
ANOS

número 192 Maio/Agosto 2016

COLÓQUIO Letras

REVISTA QUADRIMESTRAL

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

 FUNDACÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Lourenço
(PRESIDENTE)

Ana Paula Tavares
(ANGOLA)

Carlos Mendes de Sousa
(UNIVERSIDADE DO MINHO)

Cleonice Bernardelli
(FUC - BRASIL)

Germano Almeida
(CABO VERDE)

Gilda Santos
(UFPA - BRASIL)

Helder Macedo
(KING'S COLLEGE - LONDRES)

Ida Ferreira Alves
(UFF - BRASIL)

José Manuel da Costa Esteves
(UNIV. PARIS NANTERRE LA DÉFENSE)

Laura Cavalcante Padilha
(UFF - BRASIL)

Leyla Perrone Moisés
(USP - BRASIL)

Luís Bernardo Honwana
(MOÇAMBIQUE)

Maria Andresen de Sousa Tavares
(UNIVERSIDADE DE LISBOA)

Maria Helena da Rocha Pereira
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Maria João Reynaud
(UNIVERSIDADE DO PORTO)

Massaud Moisés
(USP - BRASIL)

Oswaldo Manuel Silvestre
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Rita Marnoto
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Sérgio Nazar David
(UFF - BRASIL)

DIRETOR

Nuno Júdice

APOIO À DIREÇÃO

Ana Marques Gastão

APOIO EDITORIAL

Maria Filipe Ramos Rosa

Número avulso

13 €

Assinatura anual (3 números)

36 € - Portugal

40 € - Especial*

55 € - União Europeia

65 € - Resto do Mundo

Os preços para Portugal incluem o IVA

* Guiné-Bissau, S. Tomé e Príncipe

e Timor-Leste

DIREÇÃO, REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 - 1067-001 LISBOA
Tel.: 21 782 35 67 - Fax 21 782 30 45
www.coloquio.gulbenkian.pt

ASSINATURAS

Vendas - Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 - 1067-001 LISBOA
Tel.: 21 782 32 33 - Fax 21 782 36 14
E-mail: vendas@gulbenkian.pt

DESIGN - TVM Designers

CAPA - TVM Designers/Luís Moreira
(a partir de desenhos de Luís Manuel Gaspar)

IMPRESSÃO - Greca Artes Gráficas, Lda.

DEPÓSITO LEGAL - 44716/91

ISSN - 0010-1451

Todas las formas de amor

EL PANSEXUALISMO EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

SARA TORO BALLESTEROS

AMOR Y MUERTE son los dos grandes temas en los que puede resumirse casi toda la literatura universal, por lo que no es de extrañar que se hallen en la obra del granadino más universal. Para Federico García Lorca son obsesiones constantes que se imbrican en su producción creativa y que alcanzarán una interesante complejidad al abordarse desde un enfoque erótico, porque, si el amor —como afirma— es una fuerza antigua y espontánea, la fuerza del sexo generará grandes obras. Para apoyar este argumento hay que tener en cuenta las palabras del autor acerca de uno de los actos que estaba escribiendo para su trilogía de dramas bíblicos *La destrucción de Sodoma* y que recuerda Rafael Martínez Nadal en la nota preliminar a su edición de *El público*. En dicho acto, Lot, en una desesperada lucha por salvaguardar a sus huéspedes del «anormal deseo» (1978: 18) de los sodomitas, ofrece la virginal belleza de sus hijas desgarrándoles las túnicas hasta dejar al descubierto unos senos «durísimos como de jóvenes esclavas en el mercado tunecino» (19). Para el final del drama Lorca pensó mostrar a Lot ebrio abrazado a su hija menor; así de emocionado se lo comenta a unos amigos¹:

¡Qué magnífico tema! Jehová destruye la ciudad por el pecado de Sodoma y el resultado es el pecado del incesto. ¡Qué gran lección contra los fallos de la justicia, y los dos pecados, qué manifestación de la fuerza del sexo! (19)

Esta fuerza cobrará todo su poder en torno a los años 30 en las obras correspondientes a la época de lo que el poeta y dramaturgo denominó su «nueva manera espiritualista». Paradójicamente, será el teatro «imposible» de *El público* el que represente todas las posibilidades de amor gracias a la versatilidad del escenario que, a través de un intrincado juego de disfraces, máscaras y desdoblamientos, nos revelará la diversa naturaleza de la identidad sexual del sujeto. Sin embargo, para que esta manifestación artística saque esta

verdad humana a la luz y pueda reinventarla, primero deberá destruirse, de ahí, la cuantía de imágenes violentas que pueblan la obra.

En *El público* la problemática de la identidad gira en torno a la homosexualidad, que para todos los personajes —independientemente de que la acepten o no— supone un peligro, una pulsión de muerte, porque situarse en la diferencia implica la sustitución del disfraz y la copia por el simulacro y la máscara y, como la máscara niega la existencia de una identidad bajo ella, propicia la desaparición del «yo». Por este motivo, el personaje del Director de *El público* teme que venga la máscara, pues esta los devoraría a todos.

El único personaje de *El público* para el que la homosexualidad no representa ninguna traba es el Pastor Bobo, que, bien por su falta de entendaderas bien por su supuesta locura, no recela en entonar la adivinanza erótica: «¿Adivina, adivineta» (148). La libertad que otorga la presunta locura permite al personaje, como permitió a la anciana María Josefa en *La casa de Bernarda Alba*, acercarse a una verdad menos prejuiciosa. El resto de personajes necesitan, sin embargo, recurrir a la máscara para ocultar los sentimientos más indómitos y profundos, pero a su vez la máscara, por el carácter de autonomía animada que posee, se convierte en algo maléfico: «¿No me creerá usted capaz de sacar la máscara a escena? [...] ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores?» (43) le dice el Director al Hombre 1 en el cuadro primero. Este último estará en constante lucha por hallar la verdadera identidad de su amado tras la careta, como se deduce de las ansias por desnudar su esqueleto, por desnudar su desnudo².

El afán por desvestirse llega a su cénit en el guión de cine de *Viaje a la Luna*, donde la falta de identidad sexual del muchacho protagonista trata de suplirse mediante el uso del traje de arlequín que finge amar a Elena, a quien, por otra parte, el joven tratará de asesinar antes de quitarse el traje y descubrirse como «el hombre de las venas» (1997: 274), demostrando así que las más recónditas pasiones subyacen en el último de todos, en el traje de la sangre, en el traje de las venas.

Los personajes homosexuales de *El público* se valen de los disfraces más variopintos y estrambóticos —coronas de amapolas, pijamas, caretas de ardiente expresión, pelucas, trajes de bailarina, etc.— para representar la neurosis que para ellos supone la heterosexualidad, la cual origina continuas querellas hacia el personaje de Elena, que, más que la bella mujer por la que se desencadenó la Guerra de Troya —en la acotación se indica que luce cejas azules, cabello blanco, mallas rosadas y pies de yeso (49)—, es la receptora pasiva de las frustraciones y angustias de sus compañeros.

Como el erotismo heterosexual es el que la conciencia moral de la mayoría acepta como válido por ser el único que satisface el deseo de procreación, muchos personajes hacen gala de un afeminamiento psicosexual en un intento

por construirse desde su igualdad una identidad diferente, puesto que sólo dos mitades diferentes son capaces de generar el ansiado Uno.

El sentimiento de culpa y suciedad que genera la sodomía se trasluce en las constantes alusiones de los Hombres al légamo, al cieno y a las sórdidas tabernas del puerto en las que tienen lugar los fugaces encuentros:

el ano es el castigo del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (75)

Esta exacerbada vigilancia moral, que en el caso que sigue a continuación roza el *voyeurismo*, censura hasta las necesidades más puramente fisiológicas:

Hombre 3: Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar.

Hombre 1: Y detrás de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos hallado la huella del hombre que hace horrible la libertad de los desnudos. (77)

La pulsión de muerte que se desprende de estos fragmentos se canaliza en múltiples formas de violencia hacia los personajes femeninos heterosexuales, considerados enemigos primigenios de la homosexualidad. Tal es el caso de Julieta, maltratada por el Caballo Blanco 1, o de Elena, que, al igual que Julieta, busca satisfacer su deseo erótico mediante un agente amoroso pleno de potencia sexual que pase a la acción en lugar de utilizarla de mero receptor pasivo de sus quimeras y falsa admiración, como bien le recrimina al Hombre 3: «Pero, ¿por qué me quieres tanto? Yo te besaría los pies si tú me castigaras y te fueras con otras mujeres. Pero tú me adoras demasiado a mí sola. Será necesario terminar de una vez» (49-50).

El fingido fervor por Elena y la pretendida ostentación de dominación y de pulsión heterosexual del Hombre 3 se refleja en los látigos y muñequeras con clavos propios del fetichismo sadomasoquista que luce, así como en su desprecio a otros homosexuales más descubiertos como el Hombre 2, que, según el Hombre 3, traiciona su naturaleza masculina en una suerte de androginia. No se puede olvidar que el número dos representa lo trágico para Lorca, porque implica la soledad de las dos mitades que no pueden llegar a ser uno; así se entiende la desesperación del Emperador que busca incansablemente a Uno en el «cuadro de ruina romana». Este Hombre número 2 acepta la feminidad en los comportamientos de acicalamiento e indumentaria al pasar por el biombo y volver a aparecer con una corona de amapolas que recuerda a la guirnalda de la Muchacha de *Así que pasen cinco años*, pero en varios momentos de la obra el personaje intenta camuflar su actitud con unos «impertinentes cubiertos

por un bigote
que pinta un be
tortuoso proce

A la luz d
sexuales que a
de Cascabeles
femenino para
erótica admira
se sienten frías
dejar de ser un
heterosexuales
homofilia, con
vuestra casta! I
la arena [...] M
sitios a la vez.
(1978: 69) —d
su condición se
al Director su e

Esse es
va arrollan
Emperador
bien sus oje
no me enga

A lo que a
homosexual, en

De los tre
rico es el prime
Cascabeles y la
huida, de domi
va acompañad
las de Ovidio, p
presente el ven
siones, cada vez
camente se com
que ponerla en
el posterior aná
mente señalado

Las transfi
-mosca), la ma

por un bigote rubio» (49). Este suceso recuerda a la pareja de *Viaje a la luna*, que pinta un bigote sobre el cadáver del homosexual que ha experimentado un tortuoso proceso de desenmascaramiento (1997: 277).

A la luz de estos hechos, se pueden resumir en tres los tipos de homosexuales que aparecen en *El público*. El primero, representado por la Figura de Cascabeles y el Hombre 2, es el de los que tratan de desdoblarse en ente femenino para equipararse a la mujer, que es la validadora de la única relación erótica admitida —la heterosexual—. Al traicionar su naturaleza de varón se sienten frustrados, porque, según el Hombre 1, un hombre jamás puede dejar de ser un hombre. En el segundo grupo se situarían los que fingen ser heterosexuales y reaccionan de manera violenta ante las muestras abiertas de homofilia, como el Hombre 3 o el Emperador: «¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy corriendo caminos y durmiendo sobre la arena [...] Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez. [...] Yo tengo doscientos hijos y todavía tendré muchos más» (1978: 69) —dice el Emperador. El último es el caso del Hombre 1, que asume su condición sexual y censura a los que no aceptan la suya propia. Así expresa al Director su opinión sobre el Hombre 3:

Ese es, ¿lo conoces ya? Ese es el valiente que en el café y en el libro nos va arrollando las venas en largas espinas de pez. Ese es el hombre que ama al Emperador en silencio y lo busca en las tabernas de los puertos, Enrique, mira bien sus ojos, mira qué pequeños racimos de uvas bajan por sus hombros. A mí no me engaña... (79)

A lo que aspira el Hombre 1 es a convertir su amor, accidentalmente homosexual, en un amor pleno y universal.

De los tres casos descritos, el que desarrolla un ejercicio poético más rico es el primero de ellos, que se ejemplifica en la relación entre la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos, cuyo juego amoroso de acercamiento y huida, de dominación y sometimiento, de identidades masculina y femenina va acompañado de una interesante serie de metamorfosis. Estas no son como las de Ovidio, por castigo (Filomena) o premio (Dafne), sino que en ellas está presente el vencimiento de Tánatos sobre Eros, pues, en la mayoría de las ocasiones, cada vez que uno de los dos se transforma en algo vivo el otro automáticamente se convierte en el opuesto o en algo que lo aniquila. Esta situación hay que ponerla en relación con la presencia de lo dionisiaco nietzscheano y con el posterior análisis de la crueldad que hace el filósofo, que ha sido oportunamente señalado por Encarna Alonso Valero en su estudio *Sólo locos, sólo poetas*.

Las transformaciones van *in crescendo* y pasan por la escatología (caca-mosca), la mutilación («Figura de Pámpanos: Toma un hacha y córtame

las piernas» (59), la laceración («Figura de Cascabeles: Me convertiría en látigo») (71) y el acecho de muerte cada vez que la Figura de Cascabeles decide convertirse en «pez luna», pues este último hecho implica aceptar una forma de homosexualidad que asume como paradigma crótico lo femenino.

FIGURA DE CASCABELES (*Tembloroso*,) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
FIGURA DE PÁMPANOS (*Levantándose*,) Yo me convertiría en un cuchillo.
En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.
FIGURA DE CASCABELES. Llévame al baño y ahógame. Será la única
manera de que puedas verme desnudo. (59)

La presencia del cuchillo, con su simbología fálica implícita, será una de las armas que más a menudo utilice la Figura de Pámpanos contra la de Cascabeles junto con la reafirmación de su masculinidad:

FIGURA DE PÁMPANOS. [...] Porque soy un hombre, porque no soy nada
más que eso, un hombre, más hombre que Adán y quiero que tú seas aún más
hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases.
Pero tú no eres un hombre. (57)

No obstante, la Figura de Cascabeles reclama su hombría un poco más adelante, pero no la reclama en cuanto a varón, como afirma Julio Huélamo Kosma, sino que, desde mi punto de vista, reclama su entidad de hombre entendiendo por «hombre» ser humano:

FIGURA DE CASCABELES. [...] Yo sí soy un hombre. Un hombre tan hombre
que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre tan hombre
que siento un dolor agudo cuando alguien quiebra un tallo por diminuto que
sea. (72-73)

El problema, como se ha estado viendo, depende de un código social que cercena la versatilidad anormativa del poder de Eros, que, como el duende Puck en *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, puede confundir la atracción amorosa a merced sin distinguir raza, sexo u orden de la naturaleza llevándonos a una opción pansexual del erotismo. Así, en el poema en prosa «Amantes asesinados por una perdiz», Lorca dice:

Pero ellos se amaban.
Eran un hombre y una mujer,
o sea,
un hombre y un pedacito de tierra,

un elefante
y un niño,
un niño y un junco.
Eran dos mancebos desmayados
y una pierna de níquel.
¡Eran los barqueros!

(2007: 55)

Esta pluralidad de formas que puede adoptar la relación erótica también se observa en el poemilla popular «Amor, amar, amor» que canta el Caballo Blanco 1 y en el parlamento del Hombre 1, que es en sí mismo un canto a la pluralidad proteica: «Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa» (1978: 39).

La importancia de este pancerotismo reside en que sustituye las formas canónicas amorosas y, por tanto, la agonía de los enfermos de amor. Sólo habrá alegría y triunfo erótico cuando se acepten cualquiera de los modelos en los que se ampare el deseo auténtico. De esta opinión son el Estudiante 1 y el Estudiante 5. El primero celebra la alegría con estas palabras: «¡Alegría! ¡Alegría de los muchachos, y de las muchachas, y de las ranas, y de los pequeños taruguitos de madera!» (143); y, el segundo, que roba como fetiche erótico el zapato del actor que interpreta a Julieta, afirma:

No me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo [...] (*Rompiendo a reír*) Parecía muy hermosa y si era un joven disfrazado no me importa nada; en cambio, no habría recogido el zapato de aquella muchacha llena de polvo que gemía como una gata debajo de las sillas. (141)

En definitiva, en *El público* Lorca muestra el carácter accidental del amor en sus múltiples y cambiantes formas, donde no es requisito que intervengan los dos sexos, que ni siquiera han de ser de la especie humana —si no que le pregunten a las marionetas y los títeres de cachiporra—. Los personajes tan sólo tienen una aspiración que se resume en las palabras de Julieta con las que clausuro este breve ensayo: «A mí no me importan las discusiones sobre el amor en el teatro. Yo lo que quiero es amar» (87).

NOTAS

- ¹ Rafael Martínez Nadal rememora en su nota preliminar el valiosísimo libro *La Barraca, teatro universitario*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976, p. 156-57, de Luis Sáenz de la Calzada, en el que este recuerda como García Lorca les leyó en la Residencia de Estudiantes a él y a Rafael Rodríguez Rapún un acto de *La destrucción de Sodoma*.
- ² «Desmenuaré tu esqueleto», dice el Hombre 1 en el tercer cuadro (1978: 107).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VALERO, Encarna, *Sólo locos, sólo poetas (sobre Nietzsche en la joven literatura)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, vol. II. *Teatro*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.
- , *El público y comedia sin título: dos obras póstumas*, introducción, transcripción y versión depurada por R. Martínez Nadal y M. Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- , *Pez, astro y gafas: prosa narrativa breve*, ed. Encarna Alonso Valero, Palencia, Menoscuarto, 2007.
- HUÉLAMO KOSMA Julio, *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre «El público»*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *«El público». Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Hipoción, 1988.

«Oculto» LAS LORQU

MIGUEL ÁNGEL

TANTO SALE
matismo líric
luza y popula
y teatro de Fe
poeta popul
ganarse zona
aunque cada
de minoría e
absoluta en l
ejemplar, no
para encont
sus primero
Poema del ca
de *Cancione*
unen lo cult
dramatismo
de pura cep
de destino
constante d
categoría lí
a las imagi
«visión de
terrenal» e
lorquiana.
o español.
Salinas, co
popular d
que Lorca