

EL “AMOR CASUAL” IRRADIADO DESDE *EL PÚBLICO* HACIA LAS LLAMADAS TRAGEDIAS RURALES: *YERMA* Y *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*

Ariana Lucía Gómez

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
arianagomez@yahoo.com.ar

Recibido: 13/09/2019. Aceptado: 01/11/2019.

Resumen

Este trabajo estudia los problemas que plantea la obra de Lorca en relación con el canon y sus desobediencias. Nos detendremos en la particularidad de la enunciación estética del amor casual en su comedia surrealista imposible *El público*, a partir de la cual es posible releer algunos de sus textos más famosos con la intención de rastrear las huellas de ese tópico. Tanto en *Yerma* como en *Doña Rosita la soltera* el discurso del amor casual se desactiva como evidente, pero permanece en aspectos profundos que no han sido aún tratados así. Nos centraremos en una idea de pansexualismo y transgénero que se articula en el presente con la conciencia de las diversidades y el universo *queer* y que tan difícil se le hizo a la crítica y al público en los años que mediaron entre la aparición tardía de este material y nuestro presente crítico.

Palabras clave: Federico García Lorca - Teatro español - Amor casual - Pansexualismo - Crítica *queer*

“FORTUITOUS LOVE” RADIATED FROM *EL PÚBLICO* TOWARDS THE SO-CALLED RURAL TRAGEDIES *YERMA* AND *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*

Abstract

This paper studies Lorca's work facing the problems set out by the canon and its disobediences. We stand on the peculiarity of the aesthetic enunciation of fortuitous love in his impossible surrealist comedy *El público*, which allows to re-read some of his most famous texts with the intention of tracking the footprints of this topic. In *Yerma* and *Doña Rosita la soltera* the discourse on fortuitous love is not evident, but remains in deep textual strata which have not been studied this way. We will focus on the ideas of pansexualism and transgender that articulates nowadays with the awareness of the diversity and the queer universe, so difficult for critics and audiences in the years between the belated appearance of this material and our critical present.

Keywords: Federico García Lorca - Spanish Theatre - Fortuitous Love - Pansexualism - Queer Criticism

En este trabajo nos interesamos por las tradiciones y vanguardias en la obra lorquiana y sus posibles relecturas. Especialmente nos interesa la obra de Lorca ante los problemas que se ha planteado y se plantea la contemporaneidad en relación con el canon y sus desobediencias.

Nos detendremos en la particularidad de la enunciación estética del amor casual en su comedia surrealista imposible *El público* (1930), que supone un desvío en su obra total, a partir del cual es posible releer y visitar sus obras más famosas y desentenderse de algunas de las interpretaciones más abigarradas y clásicas, que definieron a varios textos teatrales lorquianos como "folklóricos" o "costumbristas" por su representación del contexto rural y, a su vez, dieron prioridad a interpretaciones que tomaban el género "tragedia" como marco de lectura.

Analizaremos el tema del amor en *Doña Rosita la soltera* (1935) y en *Yerma* (1934) más allá de lo evidente, recordando la gran aceptación y predominio que tuvieron, tanto para la crítica como para el público, los subtemas de la infertilidad (*Yerma*) y de la soltería (*Doña Rosita...*) y el tema del paso del tiempo y el cambio de siglo.

Inicialmente trazaremos un puente entre el Lorca de *El maleficio de la mariposa* (1920), o la "obra fracasada" como se la conoció, y el Lorca de *Poeta en Nueva York* (1929), atravesado por la opresión de un sistema e invisibilizado por el cuerpo social de su época y aún por él mismo en su fatal destino de poeta popular "folklórico", vale decir, de poeta de los gitanos.

Nos han resultado de gran utilidad las notas y el prólogo de María Clementa Millán (1998) a la edición anotada de *El público* por editorial Cátedra, obra que inspiró la posibilidad de visitar el texto para desviarnos de las interpretaciones más difundidas. Nos atreveremos, con esa investigadora, a hablar de un surrealismo a la española que, a diferencia del surrealismo francés más irónico y burlón, se vuelve verdadero, trágico, tanto en Lorca como también en colegas de generación como

Alberti, Alexandre y Cernuda.

Nos centraremos en ciertas ideas (amor casual, pansexualismo y transgenericidad) que se han vuelto muy visibles en medio de la cuarta ola feminista, pero que fueron sumamente difíciles de ver y digerir, tanto por parte de la crítica como del público fanático de un Lorca de museo (gabinete de curiosidades atestado de peinetas y chales flamencos), en los años que mediaron entre la aparición tardía de este material y nuestro presente crítico.

Por “amor casual” comprendemos el amor como una fuerza extraña, terrible, profunda e imparable, pero además y (sobre todo) que no se elige, que no es una decisión motivada por afinidades y conveniencias sociales, y no tiene que ver con el matrimonio y los mandatos de paternidad y maternidad, sino con una fuerza irracional, irrefrenable, que no sucede sólo en un cuerpo atravesado por la heteronorma ni tampoco es reductible a la homosexualidad entendida como una orientación sexual, sino que va más lejos, un amor “des-generado”.

Unas pocas líneas biográficas: entre la tradición y la vanguardia

Es sabido que el talento musical de Federico García Lorca se desarrolló tempranamente y fue fuertemente alentado por su madre a través de un repertorio folklórico. Ella misma recordaría mucho después a su hijo con estas palabras: “Antes de hablar, Federico tarareaba ya las canciones populares y se entusiasmaba con la guitarra” (en Gibson, 2011: 35). En esta sintonía, la conciencia de la antigüedad del pueblo andaluz configuró un hilo que ató a Lorca a su pueblo como un destino inexorable. ¿Cómo desafiarlo? ¿Cómo ser otro, cómo habitar una otredad? ¿Cómo no ser reductivamente siempre un hijo de Fuente Vaqueros? Mucho después vino su compromiso político e ideológico con la República española, y antes el debate interno de dejar atrás la bohemia de la Residencia de Estudiantes, renunciar a su relación amorosa con Dalí, no irse con él a Francia, para no dejar de ser el poeta admirado y asimilado a España, casi como un símbolo de

lo español en estado puro, síntesis entre lo antiguo y la modernidad, en tanto que protagonista de la Generación del 27. Pero el viaje llegaría finalmente a fines de la década de 1920. En 1929, Fernando de los Ríos, que había sido profesor de Federico, lo invita a efectuar un viaje a Nueva York. Deseando un cambio de aires, pero también superar su reciente estado de crisis, provocada (según algunos creen) por su alejamiento de Dalí y Buñuel, y cambiar su estilo, además de aprender inglés, Lorca acepta y se embarca en un viaje que cambiará su vida y terminará de dar forma a su obra. El costo íntegro del viaje es pagado por su padre, quien cree que el viaje va a ser bueno para su hijo.

1929 supone una crisis espiritual de García Lorca. A pesar del aplauso de *Mariana Pineda*, tiene el presentimiento de que no es ese el camino estético que debía y quería seguir; esta crisis personal lo lleva a huir de España para encontrar el nuevo camino y la nueva expresión. Lorca diría antes de la partida: "Nueva York, me parece horrible, por eso mismo me voy allí".

Al mismo tiempo, nuestro autor pensaba en un nuevo teatro y en que, para que ese nuevo teatro se arraigara, el público burgués era un inconveniente. El nombre de la pieza aquí analizada hace clara referencia a este problema: *El público*. En ella, Lorca se compromete fundamentalmente consigo mismo, a diferencia de las obras que escribiría luego, donde parece haber más concesiones al gran público: *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, a nuestro entender la huella del amor casual permanece tanto en el caso de *Yerma* como en el de *Doña Rosita la soltera*. Lo que notamos es que se escondió tal discurso del amor casual, desactivándose como evidente, pero permaneció en aspectos profundos que no han sido tan tratados hasta el presente.

La vanguardia, el quebrantamiento del pacto mimético

Con la pieza *Paseo de Buster Keaton* Lorca inicia su

producción teatral más experimental y vanguardista. Entre los años 1919 y 1921, Lorca trabajó en diversos proyectos teatrales y poéticos, entre los que se destacarían libros de poemas, y la escritura y estreno de *El maleficio de la mariposa*, cuyo argumento central es el amor trágico entre Curianito (una cucaracha) y una mariposa con el ala rota, que la comunidad de Curianito acoge. Sobre el final de la obra, y habiendo Curianito declarado su amor por la mariposa, esta emprende nuevamente su vuelo. El estreno de la pieza supuso un fracaso rotundo, y fue fuertemente criticada y abucheada por los asistentes. No cesará, sin embargo, y en el camino de la crisis espiritual de 1929 transitará la marginalidad de los negros, los gitanos, su propia marginalidad.

Esta etapa de la producción dramática de Lorca inaugura un teatro al margen, otro teatro –el teatro “bajo la arena”– dedicado a explorar el amor casual como fuerza que arrastra a algunos personajes. Se trata de otra clase de amor, hecho de conexiones profundas, ontológicas, con los márgenes. Un amor como bordes del ser, como bordes poéticos y teatrales: el amor y el teatro se vuelven subterráneos y ocultos, un teatro de verdades inocentes y donde las certezas se vuelven violentas cuando emergen a la superficie.

En cuanto a *El público*, el tema del amor casual al que nos queremos referir aparece fundamentalmente en la escena protagonizada por las figuras de Pámpano y Cascabel. Pero su comprensiónLa obra consta de seis cuadros. En tres de ellos (primero, quinto y sexto) hay alusiones a lo que sucede en la realidad objetiva, identificada con el “teatro al aire libre”. El resto del drama ocurre en la modalidad de “teatro bajo la arena”. En este contrapunto, va emergiendo el perfil de una fuerza oculta, la fuerza del amor a través de la relación amorosa entre el Director y el Hombre 1 (con sus respectivos desdoblamientos).

La representación de *Romeo y Julieta* es considerada por el público como ejemplo del falso teatro convencional, lo que sorprende al espectador cuando el Hombre 1 le pregunta al Director: “¿Usted cree que estaban enamorados?” (García Lorca, 1998: 122).

En el cuadro primero, los Hombres 1, 2 y 3 tratan de convencer al director de la importancia de quitar las barandas al puente y mostrar "la verdad de las sepulturas" (123). El Director se niega y el Hombre 1 le recrimina: "Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos" (124-125).

En el cuadro quinto, reflexionan los estudiantes, las Damas y el Muchacho 1, que pertenecen al plano objetivo de la obra. Cada uno representa una lógica distinta frente al cambio ocurrido en el personaje de Julieta durante la representación. Como señala Latorre (2012: 10), los estudiantes comprenden, entonces, a modo de corolario o epifanía, que "el tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad" (García Lorca, 1998: 168), que "Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa" (169).

Las escenas están atravesadas por la presencia de un biombo que escenoplásticamente (por valernos del término escénico usado por el mismo Lorca para hablar del espacio escénico) tiene el valor de desmascarar a quienes pasan a través de él. El biombo hace salir a la luz lo que está opaco, la verdad que se esconde detrás de la máscara social, la convención, la hipocresía. Este mismo procedimiento se encontraba ya en la tradición teatral del espejo, el interjuego entre máscara y rostro tanto pirandelliano como esperpéntico, que se presenta estéticamente en clave surrealista como un procedimiento de gran fuerza simbólica.

La acción avanza hacia un centro, podría ser el desnudamiento, viaje hacia uno mismo. Los personajes bajan a la ruina. Descienden asomándose al sepulcro. El tiempo objetivo no existe, sólo hay referencias simbólicas. El espacio está tratado del mismo modo: la realidad no se muestra, ya que la única decoración que responde a la estética realista se plasma en a la sepultura de Julieta.

El cuadro segundo titulado "Ruina Romana", presenta una figura totalmente cubierta de pámpanos rojos, que toca una flauta sentada sobre un capitel. La otra figura,

cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena, tal cual versa la didascalía. Se inicia un juego amoroso de preguntas y respuestas:

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en mosca.

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en manzana?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en beso.

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en pecho?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en sábana blanca (García Lorca, 1998: 131).

Como vemos, se despliega un lenguaje verbal y escénico de corte surrealista que plasma la metamorfosis amorosa, infinita, novedosa y arriesgada desde la tesis del amor casual que aquí tomamos como un amor degenerado. Se presentan sugerencias superpuestas y otras interpretaciones en la continuidad de la escena: la tradición diría que por un lado la figura de cascabeles supone lo masculino, lo viril; la vid y el pámpano, en cambio, lo femenino. Esta dualidad será intervenida sin embargo por estas declaraciones eróticas e incondicionales que más adelante nos lleva a inferir una relación homosexual entre ambas figuras. “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” (García Lorca, 1998: 132), afirma la Figura de Pámpanos. “No eres hombre. Yo sí soy un hombre” (134), le responderá más adelante la Figura de Cascabeles. Cuando aparece el Emperador, la Figura de Pámpanos siente que sus “grandes pies se van volviendo pequeñitos y repugnantes”. El Emperador se entretiene en “degollar” (es decir, sodomizar) a un niño detrás de unos capiteles.

Tan rica es la obra y tanto su espesor discursivo que podríamos abrir aquí nuevos análisis como el de la violencia patriarcal claramente simbolizada por el Emperador, ostentador de poder absoluto y su humillación. Sin embargo aquí nos detenemos para seguir buscando la presencia y las huellas del amor casual.

Comenta a propósito de este momento Juan Manuel

Pedrosa, estudioso de estas simbologías en la tradición literaria española:

Y mientras, su Centurión, que tiene doscientos hijos y una "mujer que pare por cuatro o cinco sitios a la vez", maldice a "todos los de vuestra casta", es decir, a los homosexuales como las Figuras de Pámpanos y Cascabeles, absteniéndose servilmente de incluir a su amo, el Emperador, dentro de la categoría maldita. Cuando vuelve el Emperador, que ya ha "degollado más de cuarenta muchachos", busca entre las dos Figuras aquél que sea "uno y siempre uno". Los dos aspiran a ello, pero la Figura de Pámpanos "se despoja de los pámpanos" y es elegido por el Emperador, mientras la Figura de Cascabeles, que no renuncia a sus atributos, y detrás de él, el Hombre 1 y el Director (víctimas de su pureza a lo largo del drama), denuncian como traición el amor prostituido (Pedrosa, 1998: 372).

Nos interesa comprender aquí no tanto un homosexualismo sino un pansexualismo y sobre todo un amor "des-generado", fuera de los géneros binarios asignados por la cultura y la normalización de los mandatos sociales asociados al cortejo, el noviazgo, el matrimonio, la descendencia, la autoridad del varón, mandatos que han sido modelados desde la heteronormatividad y el poder patriarcal. Cuerpos que se avienen al juego del amor erótico tal como se presenta y desafiando las normas de duración o contrato. Además, la obra *El público* es un reto a la construcción de sociedad tan perfectamente armada en el siglo XIX que, combinando el patriarcado con el sistema de valores propio de la burguesía, exigía al amor fines económicos y promovía comportamientos eróticos destinados a consolidar el modo de vida burgués y de género binario.

El amor de Romeo y Julieta en la profundidad de la sepultura, en ese espacio figurado que se encuentra por debajo, es un amor verdadero, que no conoce de convenciones ni especula ni se acomoda ni se adapta ni se elige. Con esta visión Lorca no se vale de la romantización ni los toma como símbolos amorosos tal como la interpretación clásica había hecho con los llamados amantes de Verona, lo cual derivó en un desconocimiento de la profunda teatralidad y artificiosidad procedimentales

con las que Shakespeare había trazado aquellos personajes de suyo altamente ficcionales. En la obra, los personajes shakespearianos funcionan en el marco de una crítica feroz a las lógicas del poder; más bien Lorca los reubica, los reconfigura en esa tensión entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena.

El teatro “bajo la arena” se presenta en ciertos momentos de la obra en el transcurso de una representación convencional. La obra tiene un fuerte tratamiento metateatral, que la época ya había consolidado como discurso en consonancia con la metaficción en general y lo metaliterario en particular, proyectándose a la escena a través de la pieza de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (1921). La metateatralidad opera como forma de interpelar los sistemas de representación, y luego se extenderá a lo largo del siglo XX como el modo de investigar, en el teatro, la teatralidad de otras prácticas sociales. Asimismo, podemos decir que avanzado el siglo XX, a partir de la formulación de la intertextualidad (Bajtín / Kristeva), este texto será incluido en la vasta serie de obras dedicadas a releer a lo largo de ese siglo las obras de Shakespeare.

Es necesario señalar que esta formulación del amor casual e incondicional va imbricada, durante toda la obra, con la formulación del teatro bajo la arena y no puede comprenderse una sin la otra, es decir, lo que vale para una vale para la otra aunque no esté explicitado.

Hago más las palabras de Pedrosa (1998: 386) cuando expresa que “*El público* es, como toda obra verdaderamente genial, una de las producciones lorquianas que más carga de misterio y más recodos inexplicados e inexplicables nos ofrece”.

No es la intención, en este trabajo, desvelar los misterios de la obra, ni explicar aquello que intencionalmente fue velado. Sin embargo, nos interesa seguir la huella de ese pansexualismo y de esa idea de amor casual en otras obras. Sospechamos que es posible leer esa huella como una marca de aquello a lo que Lorca no renunció, sino que (por conciencia epocal y social) simplemente ocultó en su producción posterior, aguardando un público que lo pudiera aceptar.

Internamente sabemos que a él le hubiera gustado poder vivir fuera del peso demoledor de la burguesía y sus costumbres amorosas de cortejo, de boda, de apariencia, de decencia.

Por esto mismo, en estos momentos vale recordar que la comedia surrealista, la pieza irrepresentable, fue guardada "bajo siete llaves" por el propio autor por consejo de sus colegas más cercanos y no se conoció sino hasta los años ochenta. Se comenzó a representar tardíamente a finales de la década, y se empezó a estudiar y comprender mucho más tarde.

Los personajes en *Yerma* y en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*

Así como trabajamos los personajes de Romeo y Julieta y Pámpanos y Cascabeles, aquí tomaremos los personajes de Juan y la Vieja en *Yerma*, poema trágico en tres actos y seis cuadros, y a los personajes de Rosita y del Ama en *doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Esta obra ya se presenta singular debido a las versiones de la fecha de escritura. Algunos críticos afirman que la misma se termina de escribir en 1936, pero en varias entrevistas Lorca comenta que ya en 1924 la obra estaba escrita, y que la alegoría con la *rosa mutabile* y el paso del tiempo ya le rondaba entre años los 1924 y 1928, lapso que coincide con la separación de Salvador Dalí, la partida del pintor a París y la firme decisión de Lorca de permanecer en España y asumir su crisis personal. Después vienen el consecuente viaje a Nueva York y La Habana y el regreso con máximo compromiso y participación en el Proyecto de la República, tanto como las proyecciones de su pertenencia a la generación del '27.

Comencemos con *Yerma*, joven casada infértil, que lamenta en la peripecia trágica su incapacidad para la maternidad. Cuando se abre el telón, *Yerma* y su marido Juan conversan; él le dice que las labores van bien y que él la quiere, que si necesita algo, lo que sea, le haga saber, y ante la queja de ella por no tener hijos, él le insiste que la

quiere y la cuida. En la estructura superficial podemos ver claro a Juan como un hombre controlador, actor de la moral del esposo, pero también esta declaración que suele pasar desapercibida detrás de las otras configuraciones supone una incondicionalidad sospechosa en nuestro marco de análisis, en tanto que una declaración de amor en el contexto del amor casual.

La empatía y la identificación suele darse con la mujer incapaz de cumplir con el mandato de la maternidad y el sufrimiento que conlleva. Nuestro desvío propone detenerse en esa declaración de Juan de amor incondicional que parece que no espera descendencia, que siente amor fuera del mandato del matrimonio para la procreación.

Impacta más adelante, en el diálogo entre María y Yerma, la idealizada visión de esta última frente a la maternidad real de la que le habla María:

MARÍA: Dicen que con los hijos se sufre mucho.

YERMA: Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? [...] Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso (García Lorca, 1997b: 485).

Podríamos empezar a ver que lo que desencadena la tragedia no es la infertilidad, sino el mandato idealizado de la maternidad. Y poco después sobreviene la escena crucial, las preguntas de Yerma a una Vieja, escena que conlleva la más clara huella de un amor otro del que provendría la maternidad, el amor del cuerpo, fuera del qué dirán y del deber ser. Esos sentidos pueden pasar inadvertidos para el espectador si está muy compenetrado con el sufrimiento de la mujer yerma que da título a la obra. Sin embargo, es posible que el título no sea solamente enunciativo del tema de la infertilidad. Quizá sea también una metáfora de la asignación que el mundo le da a las mujeres: la maternidad obligatoria que llega a opacar o desplazar el deseo por el varón, aquí agravada por la perspectiva de la vida en el campo profundo, con sus atávicos machismos. El momento de la obra al que nos referimos es el siguiente:

YERMA: [...] ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea; aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.

VIEJA PAGANA: ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir.

YERMA: ¿Por qué? Con mi marido no hablo de otra cosa.

VIEJA: Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

YERMA: ¿Cómo?

VIEJA: ¿Qué si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?...

YERMA: No sé.

VIEJA: ¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA: No. No lo he sentido nunca.

VIEJA: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

[...]

VIEJA: ¿Y con tu marido?...

YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía.

VIEJA: Todo lo contrario que yo. Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (García Lorca, 1997b: 488-489).

Finalmente, antes del desenlace trágico, un nuevo diálogo entre los esposos es otra huella (y muy marcada) de la presencia del amor casual, cuando Juan le dice a su esposa que piense que tenía que pasar así, "sin hijos la vida es más dulce": "Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna". Yerma le pregunta: "¿Qué buscabas en mí?". Y él le dice: "A ti misma", no me importa el hijo, "¡no oyes que no me importa!". Vivamos en paz, "con suavidad, con agrado. ¡Abrázame!". Yerma le pregunta otra vez qué busca. Y él le responde: "A ti te busco. Con la luna estás hermosa" (525).

En *Doña Rosita la soltera*, la Tía y el Ama funcionan como antagonistas: la una representa claramente a la burguesía en ascenso con su ambición, su moral y su qué dirán y la otra representa la sabiduría popular que comprende el amor desde el cuerpo, desde el deseo. A su vez ambos personajes funcionan como oponente y ayudante de Rosita a lo largo de los tres actos. Igualmente, ninguna comprende el amor casual, el amor para siempre que siente Rosita por su primo. Ambas quieren casarla o quieren que se case por distintas razones. Se proyecta aquí también la propia soledad de todos los personajes femeninos que no son nadie sin un hombre, pues una mujer sin hombre es una subalteridad para la sociedad pacata en la que pensaba Lorca. También se entrelaza fuertemente la idea de que cuando más bello es el mundo que nos rodea más duele la ausencia del gran amor.

Solo a modo de ejemplo recaemos en este gran momento de la pieza:

AMA: Yo no tengo genio para aguantar estas cosas sin que el corazón me corra por todo el pecho como si fuera un perro perseguido. Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría..., alegría no..., golpetazos de ver que la enterrada no era yo. Cuando enterré a mi niña... ¿me entiende usted?, cuando enterré a mi niña fue como si me pisotearan las entrañas, pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros. Es una herida abierta que mana, sin parar, un hilito de sangre y no hay nadie, nadie del mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve (García Lorca, 1997a: 567).

Ambas quieren darle esperanza, y justamente la esperanza es un contenido del progreso, una posibilidad de futuro, es contraria al amor casual, que se cierne como una ontología, como una filosofía del ser.

Para terminar, pondremos en evidencia las marcas del amor casual, en Rosita y en el Ama. Creemos que funciona análogamente con *Yerma* el hecho de que se haya puesto el foco, como allá en la infertilidad, aquí en la

soltería, cuando en realidad Rosita lo que siente no es la necesidad de casarse, sino la consecuencia de haber sido tomada por un amor casual, no convencional y eterno, como son los amores verdaderos. Amores que no se acomodan a las convenciones y no esperan congeniar con el mundo de los prejuicios burgueses. Podríamos arriesgar que la soltería y la infertilidad han resultado trampas interpretativas, una anteojera para ver un solo Lorca, o para ver dos Lorcas funcionando por separado: por un lado el folklórico, el gitano, el pintoresco y, por otro, el vanguardista, el surrealista, el de *Poeta en Nueva York*. Como referencia, consignamos el monólogo que nos hizo sospechar este recorrido: el de otra Rosita, cuyo conflicto no es ser soltera, sino estar enamorada por fuera de la regla, fuera de norma. Rosita se enamoró solo una vez y este amor tiene una profundidad que no necesita esperanza, rechaza la esperanza, ella así lo dice hacia el final:

ROSITA: [...] Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombra. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubiérais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona", y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A ésa ya no hay quien le clave el diente". Y yo lo oigo y no puedo gritar sino "vamos adelante", con la boca llena de veneno y con unas ganas

enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón (García Lorca, 1997a: 574-575).

Para concluir entendemos que esta relectura de Lorca es un punto de partida para continuar relejendo la obra lorquiana desde la contemporaneidad. Al detenernos en la particularidad de la enunciación estética del amor casual en la comedia surrealista imposible *El Público* (1930) nos situamos en un desvío en su obra total. Disfrutamos la belleza y la contemporaneidad de la formulación del amor casual como una idea de pansexualismo y transgénero que devela la utopía de un mundo más libre en tensión con el mundo de las instituciones y prácticas amorosas normadas y binarias. Esperamos haber podido contribuir a pensar la obra lorquiana como un todo complejo, aún abierto a nuevas interpretaciones.

Referencias

García Lorca, Federico (1993). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*. Barcelona: Taurus.

García Lorca, Federico (1998). *El público*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico (1997a). "Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores". Federico García Lorca. *Obras completas II. Teatro*. Valencia, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. 527-579.

García Lorca, Federico (1997b). "Yerma". Federico García Lorca. *Obras completas II. Teatro*. Valencia, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. 477-526.

Gibson, Ian (2011). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.

Gimenez Micó, José Antonio (1995). "Lorca: teatro posible e imposible". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, n. 3. 351-364.

Harretche, María Estela (2000). *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos.

Latorre, J. P. (2017). *El malditismo en Federico García Lorca*. Tesina de licenciatura. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, inédita.

Martínez Nadal, Rafael (1978). *El público y Comedia sin título: dos obras póstumas*. Barcelona: Seix Barral.

Millán, María Clementa (1998) "Introducción". Federico García Lorca. *El público*. Madrid: Cátedra. 9-115.

Pedrosa, José Manuel (1998). "Pámpanos, cascabeles, y la simbología erótica en *El Público* de Lorca". *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, vol. 13, n. 13. 371-386. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/4652>