

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Estructuras de género y poder dentro de la obra *Sangre como Flores. La pasión según García Lorca* de Eduardo Adriansén bajo la dirección de Alberto Isola en el año 2011

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS
CULTURALES

AUTOR

Jorge Juan Carlos Armas Gherzi

ASESOR:

José Manuel Lázaro De Ortecho Ramírez

Noviembre, 2019

RESUMEN

Esta tesis parte de un interés personal por la obra *Sangre como flores: La pasión según García Lorca* y sus posibilidades de criticar la realidad social dentro del marco de las discusiones sobre el género y la valoración de las distintas identidades que existen en nuestra realidad. Mediante esta investigación deseo visibilizar cómo a través de una obra de teatro, tanto en su discurso como en su estructura y representación, se pueden criticar los ejercicios de poder que se ejercen sobre los sujetos que expresan una identidad de género distinta a las normadas. Según las teorías desarrolladas por Jacques Lacan en relación a la construcción de la identidad del sujeto a partir de la mirada del otro y los conceptos de binarismo, identidad y jerarquías de género tomados del análisis de Judith Butler, cada ser humano forma su identidad de acuerdo a las relaciones que sostiene con otros sujetos; y cómo esta identidad es constantemente performeada dentro de un marco social. Dentro de este marco existen estructuras que condicionan el comportamiento de los individuos y ejercen sobre ellos usos de poder naturalizados de manera exclusiva y excluyente. Para desarrollar esta tesis ha sido necesario el reconocimiento de momentos claves dentro de la obra de teatro donde se pueden observar ejercicios de poder relacionados al género. Para ello he recurrido a elementos del distanciamiento teatral desarrollado por Bertolt Brecht. La hipótesis que orienta la investigación propone que la obra *Sangre como flores* evidencia los ejercicios de poder de una hegemonía heteronormativa sobre el sujeto de Federico García Lorca, la cual condiciona tanto la identidad de éste como su performance dentro de una sociedad conservadora y represora como lo era la España rural de principios del siglo XX.

Palabras clave: obra de teatro, distanciamiento teatral, género, masculinidades, discurso, ejercicios de poder, identidad.

ABSTRACT

This thesis starts from a personal interest in the theatre piece *Blood like flowers: The passion according to García Lorca* and his possibilities of criticizing social reality within the framework of discussions about gender and the valuation of the different identities that exist in our reality. Through this research, I want to make visible how through a theater play, both in its discourse and in its structure, it is possible to criticize the exercises of power that are exerted on the subjects that express a gender identity different from the normed ones. According to the theories developed by Jacques Lacan in relation to the construction of the subject's identity from the perspective of the other and the concepts of binarism, identity and gender hierarchies taken from the analysis of Judith Butler, each human being forms his identity according to the relationships he maintains with other subjects; and how this identity is constantly permeated within a social framework. Within this framework there are structures that condition the behavior of individuals and exert on them naturalized uses of power in an exclusive and exclusive way. To develop this thesis, it has been necessary to recognize key moments in the play where you can observe power exercises related to gender. For this I have resorted to elements of the theatrical distancing developed by Bertolt Brecht. The hypothesis that guides the research proposes that the work *Sangre como flores* evidences the exercises of power of a heteronormative hegemony over the subject of Federico García Lorca, which conditions both his identity and his performance within a conservative and repressive society as it was rural Spain at the beginning of the 20th century.

Key words: theater play, theatrical distancing, gender, masculinities, discourse, power exercises, identity.

Introducción.....	6
capítulo 1: El drama y la representación escénica como plataformas para explorar y visibilizar los dispositivos de poder ejercidos por una estructura social hegemónica.....	17
1.1. La teatralidad como herramienta narrativa en la obra <i>Sangre como flores: La pasión según García Lorca</i>	35
1.2. Re-Posicionamiento del público dentro de la obra <i>Sangre como flores: La pasión según García Lorca</i> a partir de una narrativa construida desde los conceptos del distanciamiento teatral.....	43
Capítulo 2: La mirada del otro y su relación con el concepto de identidad dentro del personaje/sujeto García Lorca.....	53
2.1. Estructura narrativa y elementos escénicos como herramientas para visibilizar la mirada del otro dentro de la obra teatral.....	60
2.2. El deseo como el deseo del otro y constitución de la identidad.....	70
2.3. Identidades silenciadas. Relaciones intersubjetivas entre los personajes de la obra y el desplazamiento de las identidades periféricas.....	81
Capítulo 3: El personaje Federico García Lorca como elemento escénico subversivo frente a la masculinidad hegemónica.....	93
3.1. Las sombras como dispositivo teatral que devela la fragmentación del sujeto Lorca.....	102
3.2. La madre como figura de la ley patriarcal hegemónica.....	114

Capítulo 4: El cuerpo escénico y la palabra como elementos escénicos que visibilizan y desafían construcciones sociales y culturales dentro de la obra <i>Sangre como flores: La pasión según García Lorca</i>	123
4.1. La palabra como elemento revolucionario performativo.....	132
Conclusiones.....	145
Bibliografía.....	152
Anexo 1.....	155
Anexo 2: <i>Sangre como Flores: La Pasión según García Lorca</i> de Eduardo Adriansén.....	157
Anexo 3.....	210



Introducción

En el cuerpo de esta tesis titulada: “Estructuras de género y poder dentro de la obra *Sangre como flores: La pasión según García Lorca* de Eduardo Adríanzen bajo la dirección de Alberto Isola en el año 2011” desarrollaré el análisis tanto del texto teatral como de su puesta en escena a partir de los elementos teatrales como el texto dramático, el cuerpo escénico, la estética y narrativa de la puesta en escena. Estos elementos escénicos visibilizan procesos sociales donde se producen ejercicios de poder hegemónico desde una perspectiva de género. Profundizaré, también, en los ejercicios de poder que reflejan la existencia de una estructura social hegemónica y una ideología que justifica y naturaliza estos ejercicios de poder dentro de la obra de teatro, tanto en su texto dramático como en su representación. Es necesario mencionar en esta introducción que a lo largo de todo el cuerpo de esta tesis voy a desarrollar una lectura tanto del texto como de su representación en el año 2011, la cual es al mismo tiempo una interpretación particular realizada por Alberto Isola a partir del texto de Adríanzen. Esta puesta en escena elaborada por Isola se encuentra dentro de un universo amplio de posibles versiones que podrían nacer del texto de Adríanzen y al mismo tiempo esta puesta en escena se ve influenciada de manera transversal por el momento histórico y cultural al cual pertenece tanto el texto como el director del montaje. Esta capacidad que tiene el teatro de representar una realidad particular me permite elaborar una lectura del hecho escénico como un conjunto de símbolos que manifiestan la existencia de ciertas dinámicas sociales bajo estructuras que he podido identificar como hegemónicas, lo cual hace posible, al mismo tiempo, la elaboración y construcción de esta tesis.

Para madurar este análisis he partido de una pregunta principal y tres preguntas secundarias, las cuales han sido fundamentales para poder dar inicio y desarrollar de una manera ordenada, metódica y profunda el contenido de esta investigación. A la par, me han permitido visibilizar cómo dentro de una obra de teatro se puede objetivizar problemáticas

sociales y culturales tanto de nivel global como, y principalmente, a nivel local. Estas preguntas han sido:

Principal:

¿De qué manera la obra de teatro *Sangre como flores. La pasión según García Lorca* de Eduardo Adrianzén y de su puesta en escena dirigida por Alberto Isola en el año 2011 visibilizan y desafían los procesos sociales donde se producen ejercicios de poder hegemónico heteronormativo?

Secundarias:

- ¿Cómo el concepto lacaniano de la mirada del otro se relaciona con los ejercicios de poder y bajo qué elementos escénicos son representados estos dentro de la obra de teatro?
- ¿De qué maneras el cuerpo escénico logra visibilizar y desafiar los ejercicios de poder en la figura de Federico García Lorca?
- ¿Cuál es la relación entre la palabra y las ideologías hegemónicas? ¿cómo son representadas estas relaciones dentro del texto dramático y en su escenificación?

Durante este proceso de análisis, preguntas y respuestas, se manifestaron nuevas interrogantes y se ampliaron las ya existentes, las cuales mediante un periodo de tiempo de alrededor de un año fueron transformando y profundizando las necesidades y las demandas de esta tesis. Los intereses personales relacionados a mi crecimiento como individuo en los niveles personal, artístico y profesional complementados con intereses de discusión estético y social dentro del pensamiento crítico de los movimientos culturales contemporáneos relacionados a las artes escénicas fueron complementando las primeras respuestas y los primeros conceptos utilizados. En un inicio el marco teórico y la crítica social se convirtieron en una fuente preponderante; sin embargo, por la naturaleza de esta tesis, los elementos

dramáticos y estéticos propios de la obra de teatro analizada fueron adquiriendo más peso y valor durante el análisis.

El proceso de esta tesis inició con la siguiente hipótesis:

Sostengo que la representación escénica, el cuerpo escénico y el texto dramático funcionan como elementos teatrales que visibilizan y desafían el uso del poder estructural que ejerce la masculinidad hegemónica y la hegemonía hetero-viril sobre toda identidad de género que se encuentre fuera de ese centro, dentro de la obra de teatro *Sangre como flores. La pasión según García Lorca* de Eduardo Adríanzen y en su puesta en escena dirigida por Alberto Isola en el año 2011.

La obra de teatro *Sangre como flores. La pasión según García Lorca* (en adelante, *Sangre como flores*) de Eduardo Adríanzen fue escenificada en el año 2011 por el director Alberto Isola. Durante las tres funciones que presencié sucedía un hecho particular con parte del público: reaccionaba incómodamente a la representación de los últimos años de Federico García Lorca, reconocido poeta español. Representación en la cual nunca se ocultaba la homosexualidad del personaje principal.

Estas dos variables me permitieron visibilizar ciertos comportamientos, y en ellos identificar procesos que no sabía cómo nombrarlos pero que me causaban indignación y profundo rechazo. Casi ocho años después, sé que esos procesos eran naturalizaciones del uso del poder estructural sobre los sujetos dentro de una sociedad particular. Es decir, se visibilizaban los elementos hegemónicos propios de una estructura social, política y cultural, y cómo estos elementos corresponden a un aparato ideológico, todo ello desde una perspectiva de género.

Desde un punto de vista muy personal, el tema de identidad de género y la performatividad del mismo era un aspecto muy presente en mi vida, sin que yo supiera exactamente de qué se trataba. Mi personalidad nunca ha tenido los matices que pueden ser

atribuidos a lo que se conoce como una masculinidad hegemónica. Siempre me he sentido más afín con el mundo emparentado con lo tradicionalmente femenino, desde aspectos como el gusto por la belleza en la palabra y por la estética hasta elementos como la sutileza o los sentimientos, lo cual lo expresaba en mi manera de vestir o mi forma de hablar. El “mundo de los hombres” ligado a elementos como los autos o los trabajos manuales de producción técnica o características tan generales como la rudeza o la virilidad nunca los había sentido cercanos. Ello me llevaba a performear mi propia identidad desde otros aspectos, desde puntos de vista distintos y claramente distantes de la masculinidad practicada por mi entorno. Obviamente no era el único, y veía como otros individuos o trataban de acomodarse a la regla general sobre lo que significaba “ser hombre”, silenciando su masculinidad particular o expresándola de maneras distintas. Ello me llevó a tener mucha empatía con el personaje de Lorca más allá de su identidad sexual. Era más bien una identificación ante la represión sufrida por no poder expresar una personalidad diferente.

Alrededor del 2011 era poco común que una obra de teatro aborde estos temas de manera tan directa y abierta. O por lo menos no era común para mí encontrar ese discurso en las obras de teatro que iba a ver en aquellos años. Actualmente la cantidad de obras que abordan problemáticas de identidad de género o de jerarquías y diferencias entre los géneros es mayor y se ha profundizado en su problematización, así como en su escenificación. La mirada de ahora genera un discurso que dialoga con las nuevas ideas sobre cómo entendemos las relaciones entre los géneros y las distintas identidades que existen. Al final de esta tesis añadiré un anexo donde se podrá observar cómo se han ido sucediendo las obras de teatro con una temática de diversidad de género en nuestra cartelera Limeña desde el año 2011 hasta nuestros días.

En aquellos años, no existía en la sociedad limeña una consciencia sobre los roles y las problemáticas de géneros, los cuales se entendían como eventos particulares, independientes y aislados de una agenda social y política. Si bien la discusión sobre valorizar

las distintas identidades de género era una discusión ya presente, no tenía el espacio, fuerza, y exposición que posee actualmente.

Sangre como flores de alguna manera sembró en mí la semilla para realizar esta tesis. La obra fue revelando la necesidad de reconocer las injusticias no como actos individuales y aislados, sino como reflejos de una estructura social donde sacan ventaja aquellas personas que se encuentren ubicadas en el centro de los poderes hegemónicos, y en donde las personas ubicadas en las periferias siempre estarán expuestas a la violencia indirecta o directa de estos poderes estructurales.

Por lo tanto, yo creo que esta investigación es importante por:

- Visibilizar al teatro como un espacio no sólo de entretenimiento sino de exposición y diálogo de problemáticas sociales: Ello es sabido y reconocido por una élite cultural e intelectual, pero posiblemente es aún ignorado por la mayor parte de nuestra sociedad, que considera al teatro todavía como mero espacio de esparcimiento.
- Explorar un personaje visible y reconocido culturalmente que desafiaba la estructura social constantemente desde una posición periférica, debido a su identidad sexual, frente a los espectadores en una sala de teatro convencional como el auditorio del ICPNA, ubicado en un distrito limeño parcialmente conservador como lo es Miraflores.
- La obra de teatro permitía visibilizar en ella cómo las jerarquías sociales y culturales se reproducen y se perpetúan dentro de la estructura hegemónica actual a través del uso de la palabra y del control ejercido sobre el cuerpo de la persona. Ello fue posible gracias a los elementos propios del teatro como el texto teatral y el cuerpo escénico

Dentro de la Maestría de Estudios Culturales y en los diferentes cursos desarrollados me involucré mucho con los temas concernientes a las estructuras de poder hegemónicas y a las ideologías creadas como mecanismos de control del ser humano y de las sociedades en

conjunto. Asimismo, dentro de esta misma maestría, me interesé por las jerarquías de género, concepto desarrollado por Butler en *El género en disputa* (1990), y cómo estas jerarquías se reproducen y se perpetúan dentro de la estructura hegemónica actual a través del uso de la palabra y del control ejercido sobre el cuerpo de la persona. Estos conceptos también están desarrollados por Foucault en *Historia de la sexualidad* (1995).

Así pues, esta investigación:

- Hace visibles, dentro de la realidad de la obra de teatro, los ejercicios de poder que se utilizan desde el estado y desde instituciones sociales como la familia, la escuela y los medios de comunicación contra las personas que expresen una identidad de género diferentes a las consideradas como “normales”
- Presenta al autor y reconocido dramaturgo Federico García Lorca de manera completa en su identidad sexual. Ello visibiliza esta identidad y la asocia a una figura reconocida, rompiendo con la estigmatización o estereotipos con el que son identificados las personas LGTBIQ.
- Permite visibilizar naturalizaciones del uso del poder estructural sobre los sujetos pertenecientes a minorías de género, al mismo tiempo que se visibiliza los elementos hegemónicos propios de una estructura social, política y cultural particular como lo es la España de principios del siglo XX.
- Presenta los actores sociales (personajes) que se ven involucrados dentro de una estructura de poder. Los principales que tenemos en la obra son: la madre, los maestros, el público como reflejo de la sociedad y los amantes o las parejas. La obra hace visible cómo estos actores sociales tanto de manera consciente como inconsciente reproducen estas estructuras.

Poder realizar el análisis de una obra de teatro con estos conceptos me pareció fundamental para redimensionar la importancia y el alcance de las artes escénicas en la construcción teórica, crítica y práctica dentro de nuestra realidad académica y social.

Los objetivos que condujeron la investigación fueron los siguientes:

OBJETIVO PRINCIPAL

- Visibilizar la obra *Sangre como flores: La pasión según García Lorca* de Eduardo Adrianzén, en su puesta en escena dirigida por Alberto Isola entre febrero y marzo del 2011 realizada en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, como material relevante para los estudios teatrales por su contenido artístico, político y cultural desde un enfoque de la crítica cultural y los estudios de género.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Elaborar un análisis y crítica teatral desde la relación entre los elementos escénicos como la representación, el texto y el cuerpo escénico, con los ejercicios de poder a nivel social, cultural y de género inscritos en la obra de teatro *Sangre como flores. La pasión según García Lorca* de Eduardo Adrianzén y de la puesta en escena mencionada.
- Visibilizar los elementos escénicos como elementos políticos y culturales dentro del análisis teatral de la obra *Sangre como flores. La pasión según García Lorca* de Eduardo Adrianzén y de la puesta en escena mencionada.
- A partir del análisis escénico y su relación con el concepto de masculinidad como elemento hegemónico, evidenciar los vacíos y fallas estructurales de la cultura hegemónica y de su ideología denunciados en la obra mencionada y en su puesta en escena.

- Subrayar la trascendencia de la obra de teatro *Sangre como Flores. La pasión según García Lorca* de Eduardo Adrianzén y de su puesta en escena dentro del universo teatral peruano contemporáneo, debido a su relevancia y actualidad desde un punto de vista social, cultural e histórico.

El marco teórico de este proyecto de investigación abarcará dos vertientes, la correspondiente a las Artes Escénicas y la correspondiente a los Estudios Culturales. Dentro del proceso de investigación incluiré autores de teoría teatral como Federico García Lorca, a partir de sus escritos sobre el teatro y sus obras dramáticas; Brecht (2004), sobre el concepto del distanciamiento; Ubersfeld (1989) sobre las características del teatro contemporáneo desde un estudio semántico de los componentes teatrales. Asimismo, recurriré a la biografía de Federico García Lorca elaborada por el hispanista de origen irlandés y nacionalizado español Ian Gibson (1990) para obtener datos no presentes en la obra de teatro y, al mismo tiempo, tener una comprensión más amplia sobre los temas y los hechos de los cuales habla Adrianzén en la obra de teatro¹. Considero importante tener una visión amplia sobre el personaje y protagonista de la obra, sobre todo sabiendo que fue construido con una base histórica y al mismo tiempo al ser un elemento de crítica social me parece ideal poder conocer la base social y cultural del personaje de Lorca.

Otro elemento fundamental para este análisis fue el video de la puesta en escena. Mi memoria sobre los hechos y las escenas de la obra del 2011 se encuentran probablemente alterados y hacer un análisis de una representación teatral a base de recuerdos resulta una pérdida de tiempo. Por ello, tuve la necesidad de recurrir a esta grabación en DVD, la cual fue sumamente difícil de conseguir. En el medio teatral limeño no existe un banco de registro digital de las actividades teatrales, lo cual hace muy complicado cualquier labor de investigación sobre procesos vividos en los escenarios de nuestra ciudad. Todo depende, como siempre, de iniciativas particulares. Ello genera una gran desventaja para realizar cualquier trabajo de investigación.

¹Es necesario mencionar que Adrianzén pasó más de cinco años investigando sobre Federico Gracia Lorca.

Dentro de la línea de la crítica cultural, tomaré como herramientas - para el análisis de la obra de teatro - conceptos pertenecientes al psicoanálisis lacaniano sobre el proceso de identificación y sociabilización de los seres humanos con su entorno.

Las nociones de identidad, reconocimiento y censura. Además, son piezas claves para esta investigación conceptos como el de binarismo e identidad de género, tomados del análisis de Judith Butler en *El género en disputa* (1990). Bajo estos estudios, el binarismo de género es un sistema de clasificación del género del individuo en masculino y femenino, y se asumen como formas fijas, distintas y complementarias, donde el “sexo”, el “género, y la “sexualidad” se asumen por defecto como consecuencia del otro de forma lineal. En *El género en disputa*, Butler sienta los cimientos de la teoría Queer, la cual discute y niega el binarismo de género; y señala que la identidad de género no es algo natural sino cultural y, por lo tanto, construida y posible de ser modificada.

METODOLOGÍA

La presente investigación, de carácter teórico, emplea la metodología que se señala a continuación:

En primer lugar, se hizo la lectura y análisis del texto teatral y del video de la puesta en escena. La cantidad de lecturas y visualizaciones está organizada según los temas propuestos en el índice. Se partió siempre de una lectura y una visualización general, para luego marcar los momentos donde se visibilizan los ejercicios de poder a lo largo de la obra y su representación. Luego, se realiza un análisis del personaje de García Lorca y, posteriormente, se da una mirada a los elementos teatrales como el cuerpo escénico y la palabra.

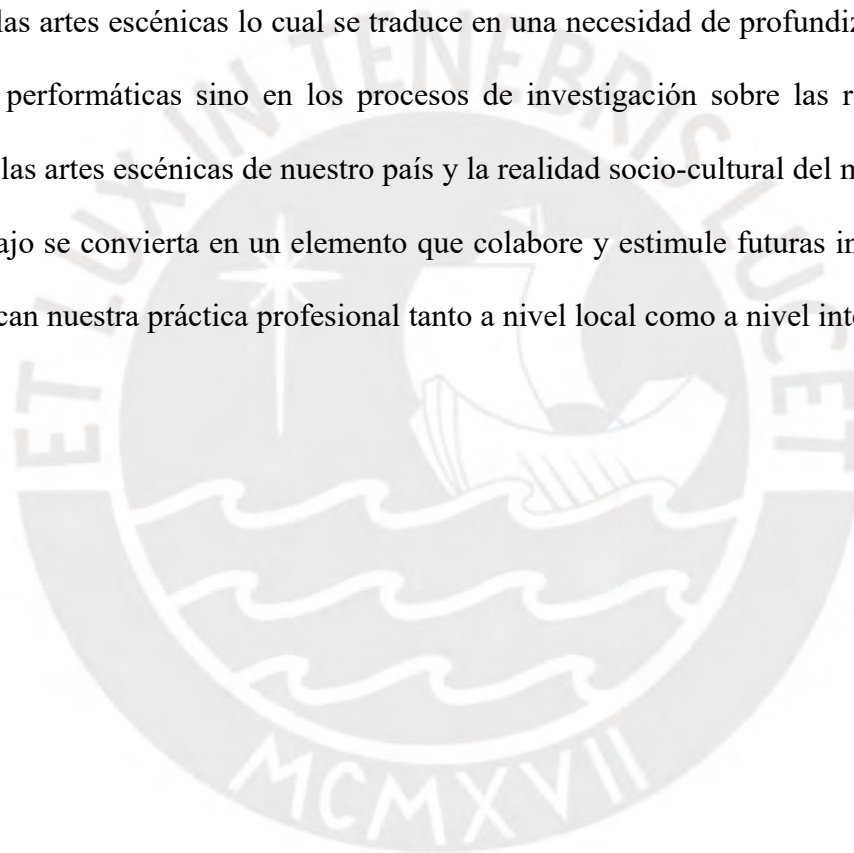
La siguiente etapa es la profundización en la narrativa y en la estética del texto dramático y la representación escénica, a partir de la lectura y análisis del material teórico relativo a los temas mencionados y a los autores escogidos. El siguiente paso es involucrar,

dentro del análisis escénico de la obra, los conceptos de la teoría crítica y encontrar relaciones entre lenguaje, representación escénica, ejercicios y estructuras de poder e ideología. Luego de revisar el texto y el video de la representación y marcar los espacios donde se han podido encontrar elementos y momentos de los usos de poder, se han relacionado éstos con los elementos teóricos necesarios. Asimismo, se han realizado entrevistas al autor de la obra, Eduardo Adrianzén, y al director del montaje, Alberto Isola, para obtener una mirada más cercana sobre el proceso y las intenciones que se desarrollaron en la obra de teatro.

La estructura de la investigación está dividida en 4 capítulos. El primer capítulo trata de cómo el análisis formal de una obra de teatro tanto en su naturaleza escrita como en su representación sirven para proponer un análisis crítico sobre temas sociales y culturales de nuestra realidad limeña en relación a las estructuras de poder construidas alrededor de las identidades de género que conviven en nuestra ciudad. El segundo capítulo trata de cómo dentro de la obra de teatro se materializan conceptos como “la mirada del otro” de Lacán y la relación entre el deseo y la construcción de identidades dentro de los personajes de la obra; donde podemos observar relaciones intersubjetivas entre los personajes de la obra y el desplazamiento de identidades periféricas. El tercer capítulo desarrolla las figuras de los personajes principales como aquellas que develan y subvierten el orden hegemónico impuesto por una ley heteronormativa y patriarcal. El análisis se cierra con un cuarto capítulo donde se evidencia al cuerpo escénico y a la palabra como elementos performáticos que visibilizan y desafían las construcciones sociales y culturales revisadas en los capítulos anteriores; a partir de esto fueron elaboradas las conclusiones con las cuales cierro esta estructura y donde expongo y defiendo mi forma de interpretar y leer la obra de teatro como un elemento importante de reflexión y transformación de nuestro entorno en relación a las identidades y jerarquías de género inscritas en nuestra sociedad.

Esta investigación es un momento importante para mí en mi formación como artista escénico y como docente porque me permite ahondar en una campo sumamente sensible en

nuestra realidad actual como es el tema de género y sus múltiples realidades y problemáticas, así como visibilizar las artes escénicas como un elemento transformador en nuestra cultura y no meramente como una actividad de entretenimiento. Como docente considero importantísimo poder ahondar en una investigación que más adelante podré compartir con alumnos y futuros colegas impulsándolos a seguir y crear nuevas investigaciones que enriquezcan y contribuyan al crecimiento de nuestra profesión dentro del campo artístico. Dentro de la realidad Latinoamericana, nuestro país se encuentra muy por debajo de otros países como Argentina, Chile o Brasil en cuanto a material de investigación generado desde el campo de las artes escénicas lo cual se traduce en una necesidad de profundizar no sólo en las prácticas performáticas sino en los procesos de investigación sobre las relaciones que existen entre las artes escénicas de nuestro país y la realidad socio-cultural del mismo. Espero que este trabajo se convierta en un elemento que colabore y estimule futuras investigaciones que enriquezcan nuestra práctica profesional tanto a nivel local como a nivel internacional



Capítulo 1: El drama y la representación escénica como plataformas para explorar los ejercicios de poder producidos por una estructura social hegemónica dentro de la obra “*Sangre como Flores. La Pasión según Lorca*”

La obra de teatro *Sangre como flores: La pasión según García Lorca*, escrita por Eduardo Adriansén y puesta en escena en el año 2011 por el director Alberto Isola, fue una de las primeras obras que veía como actor egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú (TUC). Tanto el texto como la puesta en escena se quedaron grabadas en mi mente de una manera excepcional. Al reflexionar sobre la representación en su naturaleza textual como performática pude identificar una característica propia del arte teatral y, del arte en general, como es reflejar una estructura social y las dinámicas presentes entre sus actores/personajes. Todo bajo una doble mirada, la del director de la obra y la mía como realizador de esta investigación. En aquella puesta en escena, y en el texto que la albergaba, pude identificar e interpretar la materialización de una crisis. La crisis de una estructura social.

Se trata de una estructura social que, al ser revisada, analizada y desestructurada a partir de un estudio de los elementos escénicos - y de un análisis del discurso inscrito de la obra de teatro -, permite ver las relaciones existentes entre los personajes a través del texto y más allá de él, más allá de la ilusión de realidad que crea el teatro y más allá de las convenciones teatrales que asumen los espectadores.

La obra estaba cargada de una crítica social muy fuerte, pero camuflada por un verso y un juego escénico que la hacía imperceptible a una primera vista, pero incapaz de ocultarse ante una segunda o tercera. Durante las tres funciones que presencié sucedía un hecho particular con el público, que en aquellos años no era tan común para mí. Hasta el momento sólo había asistido a obras donde el público se mantenía en su rol de observador durante el

tiempo de la obra para luego aplaudir y posteriormente comentar de la obra mientras cada unos se dirigía a su casa o a otro lugar. En estas tres oportunidades, sin embargo, se percibía una incomodidad en la sala, una reacción de extrañamiento con cierta connotación negativa en ella, pero de manera muy sutil. Esta impresión fue luego confirmada en una conversación sostenida con el director de la puesta en escena, Alberto Isola. En esta conversación, Isola me manifestó cómo algunos espectadores le habían verbalizado su incomodidad con lo que acababan de presenciar. Sin embargo, esta molestia no era producida por la puesta en escena, por los recursos de la misma o por la performance de los actores, sino por el discurso y el punto de vista desde el cual era abordada la figura del poeta español Federico García Lorca.

En escena se representaba los últimos años de Federico García Lorca, reconocido poeta y dramaturgo español de inicios del siglo XX; figura ligada a las artes y la política de la España republicana y la Guerra Civil (1936-1939). El personaje era conocido y reconocido por la mayoría del público asistente. En ese sentido no había nada nuevo para ellos. Sin embargo, había un hecho que desafiaba constantemente la figura y la identidad del propio Lorca frente a los espectadores. Nunca se ocultaba su homosexualidad, todo lo contrario, se visibilizaba y se exponía como un tema esencial y transversal en la representación de la figura del poeta. Al mismo tiempo nunca se ocultaba la naturaleza teatral de la obra, lo cual generaba un efecto conocido como distanciamiento teatral, el cual desarrollaré más adelante.

Estas dos variables, el presentar una identidad de género completa y compleja de Lorca dentro de una estructura social heteronormativa, y el uso del distanciamiento teatral en la obra, le dieron al montaje una riqueza particular tanto en sus elementos escénicos como en la propia representación del personaje principal. El montaje, aunque tenía elementos realistas en su narrativa, en su utilería y escenografía como mesas y sillas, era de una naturaleza profundamente teatral donde no se escondía su carácter lúdico y artificial. Ello se podía observar en la disposición espacial del escenario, en las entradas y salidas de los actores, en la naturaleza misma de algunos personajes (el maestro de primaria de Lorca representado por un

títere- humanoide y el personaje de Bernarda Alba representada por una especie de figura fantasmal recargada estéticamente), en los cambios en el tiempo y la duración de algunos viajes de García Lorca, así como en la ruptura de la cuarta pared.

La cuarta pared es un concepto teatral bajo el cual el público y la representación teatral se encuentran separados temporal y espacialmente entre sí. Esta “pared” ubicada directamente delante de las butacas, al filo del escenario, es la que permite crear la convención que los actores y el público se ubica en dos realidades distintas durante la representación. Este efecto contribuye a que el público se encuentre en una posición de observador incógnito de lo que sucede en la obra de teatro, manifestándose solamente mediante reacciones orgánicas como risas, suspiros, llantos, movimientos o en el peor de los casos ronquidos. Los cuales, por convención, no afectan ni a los actores ni a la historia que se representa. Esta pared aísla al público y, en cierta manera, lo protege de lo que sucede en escena. Así mismo, contribuye a mantener la convención de estar viendo una realidad alterna a la cual el público no pertenece. Es decir, el público se convierte en un personaje alienado de su propia realidad inmediata.

Al romper la cuarta pared (lo cual es un efecto del distanciamiento teatral mencionado y que se desarrollará en el siguiente punto de este capítulo), este montaje transfiguraba al público de un personaje alienado a un personaje real y partícipe. No solamente se evidencia al público en su rol directo, sino que le recuerda que lo que está viendo es una construcción y una representación social de la cual los espectadores forman parte.

Teniendo en cuenta una de las lecturas que es posible realizar sobre *Sangre como flores*, la cual favorece a la realización de esta tesis, señalo que en su puesta en escena se establece una representación social teniendo como figura central a Federico García Lorca y alrededor de él se construye toda una mirada sobre la masculinidad, la homosexualidad y las estructuras de poder. Esta lectura sobre la representación social de la figura de Lorca se puede revisar y sustentar también a partir de un análisis de la estructura dramática del texto. Se trata

de una estructura clásica donde existe un protagonista (héroe), quien entra en un conflicto al cual enfrenta (la peripecia del héroe) llegando a un final revelador (anagnórisis y catarsis).

El héroe en *Sangre como flores* es claramente Federico García Lorca. El conflicto que encuentro a partir de mi lectura y orientado al objetivo de esta tesis es la imposibilidad que sufre el protagonista (héroe) para llevar a cabo sus deseos, debido a su identidad sexual. Estos enfrentamientos se desarrollan con cada personaje en distintas maneras: Vicenta, la madre de Lorca (imposibilidad del deseo maternal); Emilio, el amante (impedimento del deseo amoroso); el público (inconveniente del deseo social); además de una pugna personal expresado en la relación con sus fantasmas (los hombres-máscaras y Bernarda Alba). Todo ello tiene lugar en un espacio dominado por una ley masculina, heteronormativa, patriarcal y homofóbica, como es la Granada de principios del siglo XX.

Texto y representación abordan juntos, aunque con algunas diferencias formales, estas problemáticas desde una mirada crítica; develan desde sus puntos de vista una construcción social resultado de una ideología social hegemónica, y la desafían a través del personaje de García Lorca. Esta construcción ideológica hegemónica se encuentra en relación a una noción estereotipada y reducida de la masculinidad. Desde el inicio hasta el final de la obra se puede observar que el “destino” de Lorca se construye en relación directa con el ejercicio de su propia masculinidad y cómo ésta se relaciona con otras masculinidades o con la idea social de la masculinidad.

El hecho concreto que la obra trabajara directamente sobre el tema de la masculinidad, que en aquellos años en Lima no era un tema abiertamente discutido, resaltaban comportamientos muy particulares, no sólo, en los personajes de la obra; sino y sobre todo en el público. Los comportamientos de este podían ser observados como socialmente contruidos desde una mirada de censura sobre la homosexualidad de Lorca. Digo “contruidos” debido a que la expectativa del público de ver una obra sobre el

reconocido autor andaluz contrastaba con los comentarios recibidos al final por el director del montaje.

Toda obra de teatro genera una expectativa, ya sea por el autor, por los actores, por el director, por el personaje o por la producción, entre otros aspectos. En el caso particular de *Sangre como flores*, había mucha expectativa en mí por tratarse de una obra acerca de mi dramaturgo favorito, y porque en la puesta en escena participaban actores que de una u otra forma conocía. Mi expectativa era muy inocente en ese sentido, no esperaba más que ver la historia o la pasión de Lorca. Ubicado en el teatro, la expectativa que expresaba parte del público era por el director de la obra y por tratarse de una obra casi biográfica del autor español; se escuchaba mucho el nombre del poeta en los comentarios de los asistentes. Era lógico, pues se trataba de uno de los mayores exponentes del teatro hispano a nivel internacional.

La obra, sin embargo, de manera magistral se encargó de aterrizar la imagen monumental o idílica del poeta andaluz, y nos mostró la imagen real del sujeto Lorca. Un individuo homosexual asesinado por expresar su identidad, rechazado por el lecho materno, acusado por el linaje paterno, utilizado por amantes, y que, al mismo tiempo, utilizaba a sus amantes para satisfacer una necesidad de afecto real. La pasión de Lorca no fue esa pasión idílica que esperábamos ver, sino fue una pasión real, un via crucis en el cual la cruz fue su homosexualidad.

Si después de ver esa pasión, parte del público salía reclamando por la homosexualidad expresa y evidente del personaje de Federico García Lorca, en lugar de indignarse por su asesinato o por el rechazo sufrido a causa de su identidad sexual, entonces hay algo que está interponiéndose entre ese público y la historia que acaba de ver. Y si ello está relacionado con la identidad de género del protagonista, entonces el conflicto está inscrito y construido en ese espacio.

Es gracias a esta mirada a las masculinidades, sobre la cual se construyen las relaciones entre los diversos personajes de la obra *Sangre como flores*, que es posible identificar las naturalizaciones del uso del poder estructural sobre los sujetos y cómo ello afecta los comportamientos que éstos adquieren dentro de una estructura social. En otras palabras, se visibilizaba los elementos hegemónicos propios de una cultura y cómo estos elementos corresponden a un aparato ideológico, todo ello desde una perspectiva de género.

Estos aspectos, a ser situados en una representación teatral, quedan expuestos. El escenario es como una lupa que engrandece todo lo que sucede en él. Son los elementos teatrales y el ejercicio de representación que se practica en la puesta en escena de *Sangre como flores* los que hacen posibles que se pudiera visibilizar estas estructuras hegemónicas y los elementos transversales presentes en ella.

En su texto *Semiótica teatral* (1989), Anne Ubersfeld manifiesta que el teatro es un arte complejo porque involucra muchos aspectos a nivel semántico y al mismo tiempo estos aspectos son dinámicos y están en constante interacción. Dos de estos elementos, los más representativos y fundamentales del arte teatral, son justamente el texto (Drama) y la representación. Para Ubersfeld, estos elementos hacen del teatro un arte paradójico: “el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad)” (1989, p. 11). Ubersfeld no solamente señala la paradoja del Teatro en su naturaleza dividida, incompleta (ya que sin texto no hay representación y al mismo tiempo el texto no llega a ser teatro sin que sea representado) sino también contradictoria en su temporalidad; es eterno y universal, pero al mismo tiempo instantáneo e individual.

A esta afirmación de Ubersfeld, es necesario desmenuzarla y profundizar en ella para entender los elementos y mecanismos que funcionan en la obra de teatro *Sangre como Flores*; artilugios desde la teoría y desde la práctica, desde el análisis y su desarrollo. Son estos

dispositivos y componentes teatrales los que van a permitirme hacer una lectura transversal de la dramaturgia de Adrianzén y la puesta en escena de Isola.

Es necesario, señala Ubersfeld, “entender el teatro como una práctica social” (1989, p. 12). Es tal debido a que se desarrolla de manera constante dentro de un espacio comunitario delimitado y es compartida no sólo los actores sino también el público. Ello significa que dentro de ella intervienen actores sociales pertenecientes a una comunidad, los cuales expresan una práctica definida encerrada en un tiempo y espacio también definidos. Al mismo tiempo la representación teatral es un espejo de las prácticas sociales de una comunidad, es decir los espectadores pueden ver reflejados en el escenario comportamientos que pueden reconocer como propios o en los cuales pueden encontrar similitudes con la conducta de los sujetos en su entorno. Esto es posible gracias a la performatividad del Teatro

La práctica teatral se basa en el concepto de la performatividad, que está relacionado con la posibilidad de realizar una o muchas acciones. La acción dentro de la representación teatral es un unidad básica de todo personaje. En la puesta en escena se pueden observar las acciones de los personajes, no sólo una sino todo un abanico de posibilidades que se desarrollan a partir de las decisiones que tome el personaje. La representación es un acto que se realiza a través de una práctica por parte del actor la cual se nutre de movimientos corporales e intenciones verbales concretas y, además, con patrones que intenta repetir de la misma manera en cada función. Estos patrones son los que permiten realizar una lectura de la performance en la puesta en escena de Isola y, al mismo tiempo, observar las relaciones e interpretaciones que realiza a partir del texto de Adrianzén, la cual como ya he mencionado antes es una dentro de un abanico de posibilidades. En esta doble relación paradójica y complementaria de texto - representación se enfocará el análisis. Esta será la plataforma necesaria para explorar los ejercicios de poder y género y las construcciones de las masculinidades que están inscritas en la obra.

La performance teatral está construida por acciones que construyen identidades, los personajes vienen definidos según las acciones que realizan dentro de la representación, y que al mismo tiempo generan un diálogo tácito con el espectador. El público es la identidad (oculta) que completa el acto teatral. Estas acciones performáticas de los personajes se ven reflejadas en la práctica del lenguaje y su representación, el cual se construye sobre lo que John L. Austin en su texto *Palabras y acciones: cómo hacer cosas con las palabras* (1971) denomina como “enunciados performativos”. En sus estudios sobre los actos del habla, Austin señala que el discurso no solamente se limita a describir un hecho, sino que, al enunciar un hecho, éste viene realizado. Es decir, el lenguaje no sólo se circunscribe en el acto de enunciar un mensaje, sino que se vuelve un elemento concreto que realiza un hecho. Las palabras crean un acto que puede entenderse como un acto performativo; por ejemplo, al decir “soy hombre” o “soy mujer” no sólo lo enuncia o describe, sino que convierte a la persona que lo enuncia en aquello que está enunciando.

En *Sangre como flores* se puede observar esta característica del lenguaje, en su representación, en el momento en que el personaje de Lorca manifiesta “que pase el público” dirigiéndose directamente a los espectadores. Acto seguido los actores miran a la audiencia y guardan un silencio de aproximadamente tres segundos invitando a los espectadores a realizar el acto que ha sido enunciado. Durante este breve momento el habla se hace concreta pues convierte al público de la sala en el público al cual hace referencia Lorca. Se inscribe, al mismo tiempo, un acto teatral particular pues se hace a los individuos de la sala conscientes del papel que cumplen en la representación y en la historia como tal. Este hecho hace que el auditorio se sienta no solamente identificado, sino que pase a ser un actante activo de la obra que está observando. La acción convierte al público alienado en sujetos conscientes de su rol y su posicionamiento social dentro del espectáculo. Así, se logra que los espectadores puedan observar la dualidad tiempo/espacio del teatro tanto en la realidad de la fábula como en la realidad objetiva.

En este caso específico el público se situaba en el año 2011 en el auditorio del ICPNA de Miraflores, pero al mismo tiempo se le hacía partícipe de la fábula de la obra ambientada en Granada a inicios del siglo XX. Además de ello, se evidenciaba la identificación del público al cual le habla Lorca, es decir, el pueblo español de inicios del siglo XX, con el público peruano de inicios del siglo XXI. El mensaje de Lorca se vuelve entonces real. El texto es directamente dirigido a los espectadores de la sala y lo transforma. Los espectadores pasan a ser el público al cual Federico García Lorca le habla, y, al mismo tiempo son el público que está viendo una obra de teatro, lo cual crea una doble realidad en los espectadores y alterando su posición dentro del espectáculo.

Austin (1971) señala que estos enunciados forman parte del proceso de socialización del ser humano y que llevan inscritos en ellos procesos fácticos, no solo descriptivos, sino que determinan o cambian la identidad y/o la realidad de los seres humanos. Eso mismo sucede en el momento de la representación descrito en el párrafo anterior. En los procesos sociales, las personas, mediante el lenguaje, determinan su propia representación. El lenguaje deja de ser un mero elemento comunicativo y descriptivo y pasa a ser un elemento representativo del individuo que lo utiliza y del grupo al cual pertenecen. Así, las personas en su interacción social se determinan como hombres, mujeres, jóvenes, niños, blancos, negros, oriundos o extranjeros, entre otras representaciones. El lenguaje se convierte entonces en un elemento constitutivo del individuo.

Al afectar de manera directa ya sea a un individuo o a un grupo de individuos, alterándolos o determinándolos, estos actos enunciativos performativos esconden una estructura que permite que su realización sea aceptada como verdadera. A ello Austin denomina “criterios de autenticidad” (1971), es decir, aquellos elementos que permiten otorgar veracidad y legitimar los actos de habla. Es en estos elementos donde se inscriben las ideologías y las estructuras de poder de una manera “natural”. Ejemplo de ello es lo que en nuestra cultura occidental sucede cuando una mujer anuncia su estado de embarazo.

Automáticamente la primera pregunta que le hacen las personas que la rodean es si el feto es niño o niña, hombre o mujer. Este acto, esta pregunta ampliamente practicada en las sociedades occidentales, ya está determinando una característica que será esencial para la identidad y sociabilización de ese ser humano sin siquiera haber tenido éste la posibilidad de experimentar su propio cuerpo, su propia sexualidad. Este enunciado performativo “natural” es determinativo para la persona, lo “convierte” en hombre o mujer y al “convertirla” en hombre o mujer ya le está imponiendo una serie de características y comportamientos externos a esa persona. En este pequeño acto se puede observar la ideología existente la cual llama imperiosamente a determinar si una persona es hombre o mujer (no existe otra posibilidad), estableciendo un binarismo en la sexualidad que es asumida de manera natural dentro de la sociabilización occidental. Si observamos bien el ejemplo, ese enunciado performativo tiene una acción clara de determinar el sexo de la persona y por lo tanto condicionar su identidad y su práctica social. Esta acción es llevada a cabo por un actor social, ya sea el padre, la madre, o un familiar, pero que esconde una máxima social, una ideología, que como lo expresa la teoría marxista no es posible de visualizar pues se encuentra inscrita en el comportamiento habitual de las personas.

La crítica social permite mediante reflexiones y estudios visibilizar esas estructuras que avalan ciertos comportamientos y censuran otros. La concepción o lectura que voy a tomar para efectos de esta tesis del arte performativo es aquella que devela o refleja en su práctica estas estructuras, pues como señala Brecht, el arte escénico puede significar un dispositivo que deleve y visibilice las estructuras de poder que existen detrás del comportamiento humano, pero también “otorga apariencia de verdad a las más absurdas versiones de una relación entre seres humanos”.

Dentro de la realidad representada en el teatro, los “enunciados performativos” forman parte del concepto de acción, de realización, de materialización del habla. Estos forman parte del hecho teatral, todo lo que se menciona o se dice en escena existe, es real,

forma parte de este universo creado por la teatralidad y existe en completa convención y complicidad con el público y los actores. Brecht lo señala claramente en sus *Escritos sobre el Teatro*: “El arte (dramático) logra el privilegio de construir su mundo propio merced a un fenómeno muy particular, la identificación del espectador con el artista sobre la base de la sugestión” (1973, p. 150). En este texto de Brecht se menciona, además, otro elemento fundamental del teatro, al cual ya nos hemos referido en el inicio de este capítulo: el espectador.

En la necesidad de existencia de este espectador encontramos la segunda paradoja mencionada por Ubersfeld: “arte de una sola persona, pero necesitado del concurso activo, creativo, de muchas otras personas”. Esta segunda paradoja no se inscribe en la naturaleza ni en la dimensión tiempo-espacio, sino que se encuentra inscrita directamente en los actores. Ubersfeld considera al público como un actor directo del teatro, partícipe y llamado a completar el proceso artístico. No hay teatro sin espectador. El sentido máximo del teatro se logra en la reacción producida sobre el espectador, no en la finalización del mismo espectáculo. Aristóteles lo plantea en la *Poética* al definir la tragedia:

Es pues la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente; y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones (1798, p. 32).

En esta cita, Aristóteles hace referencia a la catarsis, concepto en el que profundizaremos más adelante, como una acción que pertenece al público y no al actor. El actor es quien lleva al público a esta emoción. Es la obra de teatro que encuentra su sino en el espectador, quien completa, entonces, su accionar artístico y le da sentido a la representación.

Por su parte, la visión de Brecht sobre el espectador y su participación dentro del teatro es aún más extrema. Brecht le reclama al teatro en sus *Escritos sobre el Teatro* ya no sumergir al espectador en un mundo ficticio sino sumergirlo en su propio mundo, en el real, y

le exige al espectador estar alerta, es decir tomar conciencia de lo que está viendo, tomar conciencia de sus propias acciones (1973). Este hecho lo observamos en la representación de *Sangre como flores* en el momento en que Lorca exclama “¡que pase el público!” y todos los actores voltean a ver a la platea. Es en ese preciso instante donde los actores sacan al público del mundo ficticio y lo insertan de manera directa en su propio mundo real, evidenciando, así, la paradoja del espacio/tiempo presente en toda obra de teatro.

La importancia de reconocer la práctica teatral como performativa y al texto dramático como un “enunciado performativo” nos permite visualizar el conjunto de acciones que están involucradas dentro del hecho teatral y cómo éstas definen y crean las identidades de los individuos que se encuentran involucrados. Identidades creadas tanto en el mundo ficticio de la fábula como en el real de la práctica social teatral. La performatividad nos permite ver las identidades de los sujetos como resultados de acciones y enunciados performativos y no como características fundamentales y esenciales de los individuos. El proceso de identificación dentro del espacio teatral se da por lo tanto en el hacer y es posible reconocerla dentro de una práctica social construida en relación con otro individuo. Es decir, el dramaturgo, el director, el actor y el público podrían reconocer, en la práctica teatral, la construcción de una identidad como un dispositivo no natural sino social y cultural. Así mismo, en tanto se trata de un dispositivo cultural, el público podría ser capaz de reconocer dentro de la práctica teatral las acciones que lo componen como prácticas construidas dentro de una comunidad por parte de sus individuos. Podemos identificar esas acciones como el resultado de un proceso que al mismo tiempo es practicado y perpetuado por los sujetos que pertenecen a un grupo social. Las acciones no nacen espontáneamente de los individuos sino que existe un componente histórico dentro de esas acciones o enunciados. De esa misma manera, pero en un plano diferente, podemos afirmar que la práctica teatral en sí, en este caso la representación dirigida por Isola en el 2011, se inscribe dentro de una propia realidad, dentro de un momento histórico específico y como resultado de una manera de interpretar los procesos sociales y a sus actores. Estos dos planos crean una paradoja que se nutre

mutuamente, pues mientras dentro de la realidad escénica se muestra una estructura (mundo interno de la obra) particular que se forma y se reafirma en las relaciones sociales de sus individuos (personajes); en el plano de la práctica social, la representación de la obra nos muestra una manera de ver y ordenar el mundo y la realidad, tanto en su estructura (cultura) como en las relaciones que sostienen los individuos (personas).

En la obra, cuando la madre de Lorca, Vicenta, expresa: “Te consolarías pronto: eres hombre, y los hombres tienen sus asuntos. El mundo es grande para ellos y las mujeres somos pequeñas. Servimos la mesa y nos dejan a un lado. Cazuelas con azafrán y romero, y luego, olvido” (Adrianzén, 2011, p. 7), podemos reconocer una construcción social y una ideología que atraviesa ese texto. Dentro de la obra lo reconocemos como creación del dramaturgo, y dentro de la representación lo reconocemos como parte de un personaje. Sin embargo, a nosotros como público nos resuena, pues reconocemos en él una semejanza con frases dichas por nuestras madres, abuelas, familiares, vecinos, amigos, amigas, etc. Se trata de una construcción enunciativa que no sólo describe una condición a partir de una diferenciación del género de los individuos, sino que los determina y les asigna un espacio de acción. A esa frase la reconocemos como un elemento activo de una realidad condicionada por estructuras sociales que determinan la diferencia de roles y espacios entre los géneros dentro de una época y una realidad particular. En otras palabras, podemos observar que en esa frase se reproduce y se perpetúa una construcción socio-cultural sobre las relaciones de poder entre los géneros masculino y femenino y la gran brecha que existía entre ellos en la España rural de inicios del siglo XX y su reflejo en la Lima de inicios del siglo XXI.

Al ser escenificado durante el año 2011 en Lima, el texto adquiere un nuevo significado. Ya no solamente se habla de la España rural del tiempo de Lorca, sino que, gracias a la paradoja espacio/tiempo del teatro, esas frases son dichas también frente a un público contemporáneo al cual antes se la ha dicho: “¡Pasa! ¡Entra a nuestra historia porque eres parte de ella!” Y, ciertamente, que Lima en el 2011 tenía mucho de machista, una Lima

donde el espacio privado era de las mujeres y el público de los hombres. Aún hoy día en nuestra ciudad, estando a puertas del año 2020, se siguen escuchando frases como “eso es cosas de hombres”, “las mujeres que se dediquen a la cocina” o la tristemente célebre “el único lugar donde la mujer se relaja realmente es en la peluquería” (Pedro Olaechea, expresidente del Congreso Peruano, 2019).² Frases como estas reflejan claramente que nuestra sociedad aún conserva patrones de pensamiento según los cuales ser hombre es más que ser mujer, construcción que heredamos de una cultura profundamente patriarcal de la cual aún no nos logramos exorcizar del todo. Así pues, es el enunciado performativo aquel que nos permite hacer el salto dentro el texto dramático y volver la mirada a las frases cotidianas de nuestra ciudad y poder situarnos como espectadores activos y participativos conscientes de ambas realidades: la teatral y la social.

Podemos, entonces, reconocer al teatro, dentro de sus múltiples concepciones, como una práctica social construida y, al mismo tiempo, como espejo de las prácticas sociales del ser humano (las cuales son, a su vez, construcciones socio-culturales). El teatro, al ser un ejercicio mimético de las acciones humanas, permite observar estas acciones como actos que los seres humanos deciden llevar a cabo y eligen cumplir por motivos que responden a impulsos tanto externos (culturales) como internos (psicológicos). Estos hechos o actos responden a decisiones que reflejan un comportamiento aparentemente individual, pero que en la construcción performativa del teatro notamos que son comportamientos que responden a paradigmas sociales y culturales. Ello se debe a que en el teatro las decisiones de un personaje/individuo son afectadas por otras decisiones y al mismo tiempo afectan a otros personajes. Es en los actos y en el lenguaje de los individuos donde se materializan estas decisiones.

En la obra de teatro se visibilizan los actos y el lenguaje performativo de los personajes como herramientas usadas y reproducidas dentro de su proceso de sociabilización.

²<https://rpp.pe/politica/congreso/pedro-olaechea-el-unico-lugar-donde-la-mujer-se-relaja-realmente-es-la-peluqueria-noticia-1211467>

Por lo tanto, podemos reconocer al lenguaje no como un componente natural del ser humano sino como un dispositivo construido por los sujetos y utilizado para relacionarse con los demás individuos. Deja de ser una cualidad inherente al ser humano para convertirse en una construcción social con un objetivo concreto. En la representación dirigida por Isola se puede leer al lenguaje como un dispositivo clave para instaurar ideologías y reproducirlas de tal manera que queden naturalizadas y perpetuadas en la construcción social de los personajes.

Dentro de *Sangre como flores* podemos encontrar diferentes momentos en los que el personaje de la madre, Vicenta, reproduce mandatos sociales relativos a su posición como madre, como mujer y como hija. Al mismo tiempo, podemos observar momentos donde el discurso de la madre entra en conflicto con el mandato social, es ahí donde se hacen visibles los vacíos estructurales de esa (nuestra) sociedad. Ante la evidente homosexualidad de Federico, ella decide invisibilizarla, evadirla, cerrar las ventanas de su casa y guardar silencio.

Sin embargo, es otro el momento en el cual podemos observar cómo el lenguaje se vuelve la herramienta principal para avalar e instaurar un poder hegemónico, en este caso aquel de la dictadura franquista, de ideología fascista y racista. Una dictadura cuyos valores morales se apoyan en valores hegemónicos como la patria y la religión y cuyos estandartes son alzados por hombres heterosexuales bajo la autoridad de un Dios todopoderoso. Bajo este régimen, la religión queda desnaturalizada y se vuelve un elemento de represión, de fuerza, de violencia y de poder; conceptos asociados al ámbito masculino en la España de inicios del siglo XX y que se encuentran aún también presentes en nuestra concepción limeña contemporánea de la masculinidad. Una masculinidad donde el machismo se vale justamente de la rudeza y de los actos violentos para ejercer un poder estructural sobre el mundo femenino y de las minorías de género.

Es el personaje de Ramón Ruiz Alonso, inspirado en la persona real del mismo nombre, falangista y político de la derecha franquista, quien verbaliza e instaura una ideología de represión con las siguientes palabras:

Por ello cuando decimos "arriba España", en apenas dos palabras resumimos nuestra esencia, y exigimos volver al lugar que el destino nos señala. Y ese lugar es: ¡arriba! Cerca de la virtud, del ideal supremo. ¡Cerca, sobre todo, de Dios, de su obra y su camino, porque familia que reza unida, unida permanece! ¡Viva el general Francisco Franco, providencial caudillo de esta cruzada, cuyo anhelo es que muy pronto ya no exista un solo hogar sin lumbre, ni una mesa sin pan! Hoy, bajo el sagrado manto del Corazón de Jesús y la bendición de la Santísima Virgen de las Angustias, nos toca enfrentar la conspiración marxista, bolchevique, judía y masónica internacional que nos oprime. Hoy empieza la lucha sin tregua por la verdadera libertad: la única, ¡la que manda nuestra fe! ¡Viva Cristo rey! ¡Solo una, grande y libre! ¡Arriba España! (Adrianzén, 2011, p. 45)

Al presenciar la representación y al escuchar este texto, el público percibe que la realidad ha cambiado, que ese discurso ha transformado un estado de derecho en un estado de represión, que los valores y las libertades sociales han sido redefinidas y reemplazadas por estos nuevos poderes. Isola ubicó este discurso en uno de los balcones de la sala teatral del ICPNA, alto, lejano al público, logrando una metáfora poderosa sobre el nuevo orden social. Ruiz Alonso arriba, Lorca abajo. El victimario sobre su presa.

Sin embargo, en la obra de teatro, los enunciados performativos no solamente se emplean para reproducir e instaurar ideologías, también son utilizados para denunciarlas. En el siguiente texto de Vicenta se puede observar ello:

Pero una mala noche, el rico hacendado García se quedó viudo, sin hijos. Tenía que buscar otra mujer que le procure descendencia y vino por mí. “¿Qué mayor felicidad para una pobre maestra casi solterona?” dijeron todos. Él derribó la puerta de mi aula. Me llevó a su casa. Me hizo su esposa. Me cubrió de perlas, y me sembró cuatro hijos como cuatro cadenas de mármol. Tú el primero: varón. Cuando te vestí de raso y blondas, tu padre me alzó la mano por única y última vez. “¡Es varón!” rugió. Yo cerré las ventanas. Estrujé los mirtos. Y no esperé más nada.” (Adrianzén, 2011, p. 49)

Es importantísimo entender este texto como un acto y no solamente como la descripción de un evento, ya que al verbalizar este relato la madre de Lorca no solamente denuncia el poder ejercido sobre ella, sino que también rompe con ese mandato al exponerlo. Al sacar a la luz el mandato deja en evidencia el ejercicio de violencia sobre su cuerpo y sobre su persona. Hace visible lo invisible tanto para ella como para Federico y sobre todo para el público. Al exponer la crueldad y violencia inscritas en prácticas tan naturalizadas como el matrimonio y el embarazo, deja entrever las verdaderas fuerzas que operan detrás de ellas; entonces podemos observar cómo dentro de las prácticas sociales existen tensiones ligadas al patriarcado y a la dominación de un sexo sobre otro. El texto en este caso se vuelve un elemento de doble denuncia. Denuncia del personaje de Vicenta frente a su hijo y denuncia del dramaturgo frente a una comunidad.

¿Cuán real y posible es hacer un análisis de una obra de teatro sin tomar sus elementos escénicos y a partir de ellos usar la teoría para profundizar en cada uno de los lenguajes de representación? La respuesta es contundente: no es posible. Si no se parte de los conflictos escénicos y de las dualidades de la representación entonces se podría caer en una teorización que parta y se encierre solamente en los aspectos teóricos lo cual desnaturalizaría el análisis de la obra en sí.

Según Féral, una investigación dentro de la práctica teatral “lleva dentro de sí una separación, una ruptura que pone en oposición el mundo de la práctica y el de la teoría” (2004, p. 15), separación que, afirma, simboliza la imposibilidad de conciliar la práctica de teatro y su teorización. Sin embargo, para efectos de la tesis, esta imposibilidad, esta ruptura entre práctica y teoría refleja una nueva paradoja en el ámbito teatral. La paradoja entre la práctica y la reflexión de la misma. Universos diferenciados por la imposibilidad de obtener dos objetos cerrados que se identifiquen plenamente entre sí. El universo de la práctica teatral es infinito en sus posibilidades y completamente finito en su propia realización. La reflexión es infinita en sus perspectivas y teorías y, al mismo tiempo, limitada en la posibilidad de encerrar toda la práctica teatral en una sola.

Estas paradojas permiten hacer una lectura, en primer lugar, de la gran amplitud de escenarios en donde se puede construir la práctica teatral y, al mismo tiempo, tener la posibilidad de ser un reflejo de las prácticas sociales de cada cultura. Una sola forma de entender o teorizar el teatro es igual de imposible que crear un sistema universalista que atrape la práctica social del ser humano de una manera homogeneizadora. Las ideologías, por otro lado, lo que pretenden es, justamente, crear estructuras universalistas y homogeneizadoras que invisibilicen las grietas que ellas mismas generan. En segundo lugar, podemos encontrar el carácter público del teatro, donde su fin último está en la visibilización y exposición de los comportamientos y acciones del ser humano que involucra directamente a sus espectadores y que le pide completar la práctica social. El teatro, como dispositivo creado y construido que refleja los comportamientos sociales, permite, entonces, visibilizar las estructuras sociales como construcciones culturales, sociales y económicas; construcciones que se rigen por mandatos o ideologías de un poder hegemónico que las instaure y las perpetúa.

Para entender esta relación entre la obra de teatro y estructuras de poder hegemónicas es necesario revisar el concepto de “distanciamiento” (Brecht, 1973). Este concepto se

desarrolla a lo largo de *Sangre como flores* y que es la clave para ver en ella las hegemonías desde una visión de los estudios de género, pero al mismo tiempo desde un universo crítico mayor que involucra aspectos sociales, culturales, políticos y económicos.

1.1. La teatralidad como herramienta narrativa en la obra “Sangre como Flores”

En una conversación sostenida con el director Alberto Isola, él comentó que muchas personas reconocidas del teatro nacional le habían hecho notar que el Lorca de la puesta en escena de *Sangre como flores* era demasiado homosexual, que se había olvidado del poeta, del hombre letrado y de gran habilidad con las palabras. Como si se trataran de dos personajes totalmente disociados, ellos querían ver a ese otro Lorca, a esa figura representante de la lengua española del siglo XX, a ese ilustre personaje de las artes que murió por defender sus ideales políticos y revolucionarios. Sin embargo, encontraban que el personaje mostrado en el montaje de Alberto Isola no correspondía con esa imagen. Alberto les había mostrado a “la Federica”, a ese hombre excesivamente eufórico escondido detrás del busto de mármol, de las páginas en los libros de historia y literatura, detrás de esas fotos impresas en todos los recitales de poesía, detrás de *Yerma*, de *Bodas de sangre*, del *Romancero gitano* y del *Poeta en Nueva York*. Eso no le había gustado a parte del público. Otra parte de los espectadores agradecimos con el alma este montaje pues pudimos ver un Federico García Lorca fuera de las formas convencionales y tradicionales, vimos un personaje performativo, mutable, variable.

Al romper con la representación formal del sujeto Federico García Lorca, Isola había provocado una suerte de crisis entre los espectadores, quienes debían de completar el proceso creativo, pues los colocaba en una contradicción muy fuerte. Parte del público había construido al sujeto Lorca como un ente fijo, invariable, con características aceptadas y otras conocidas, pero de las cuales era mejor no hablar. El sujeto Lorca representaba paradigmas aceptados dentro de una cultura letrada y artística occidental. Infiero que muchos integrantes

del público hubieran deseado ver los procesos creativos del *Romancero Gitano* o de *Bodas de sangre* antes que a un Lorca histórico, atrapado por el deseo hacia un hombre, y profundamente dependiente de su madre. Esas características no formaban parte del sujeto Lorca que se había construido en el imaginario colectivo en las universidades, en los colegios, en los clubes de lectura, en las conferencias y en tantos otros espacios académicos.

Isola había construido un Lorca transgresor y claramente teatral. Sin embargo, es conveniente mencionar que la propuesta de Isola desde la dirección se apoyaba en una interpretación de la dramaturgia de Eduardo Adríanzen, quien en el texto propone, a su vez, elementos escénicos que juegan con el concepto de la teatralidad. Sin embargo, estos componentes narrativos no son creación directa de Adríanzen, sino, como el propio autor lo comentó en la entrevista sostenida conmigo para efectos de esta tesis, estos recursos pertenecen al propio Lorca, al sujeto histórico. Lorca exacerbaba los elementos simbólicos y teatrales en su dramaturgia. Evidenciaba su naturaleza escénica en todos sus escritos, en su poesía, en sus mundos fantásticos y terribles a la vez, en el mundo andaluz tan contradictorio y lleno de pasiones, en el cante jondo. Todo ello era expresado por una narrativa cargada de un imaginario profundamente visual y sensorial. Los temas eran tratados en Lorca como si éste hubiera puesto una luna de aumento sobre ellos y los expresara con una intencionada afectación.

Adríanzen había estudiado a Lorca alrededor de 5 o 6 años seguidos para poder escribir *Sangre como flores*. En la entrevista realizada, él manifestó que el estilo en el cual la obra está escrita respeta mucho la narrativa y la poética usada por el autor andaluz en sus escritos.

El conjunto de obras, poemas y escritos del sujeto histórico Lorca está marcado por un lenguaje lleno de simbología. Lorca recoge signos de la cultura española pero también signos del mundo gitano, de su infancia, del mundo religioso y pagano, pero sobre todo del mundo de femenino.

Se trata de mujeres pertenecientes a la sociedad española de principios del siglo XX, particularmente de parte del sur de España, la más rural, donde los valores cristianos se entrecruzaban con los deseos y los mandatos sociales. El mundo de las mujeres se devela a través de diversas obras de Lorca. Un mundo subordinado a las leyes masculinas de la sociedad, leyes que atentaban contra el propio cuerpo de las mujeres y su propia identidad. Lorca trata en muchas de sus obras de teatro el tema de la opresión sufrida por el sujeto femenino por parte de una estructura social, política, religiosa y sobre todo ideológica, masculinizada.

Todo ello Lorca lo plasma en sus diálogos, cómo las mujeres se definen a sí mismas como sujetos subalternizados y bajo el dominio masculino. Ello lo podemos encontrar en sus obras más difundidas como *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, y *Bodas de sangre*. Obras donde la figura de la mujer se visibiliza como una figura apartada y subyugada por el orden jurídico de los hombres y son llamadas a construir un propio orden, teniendo como principal característica la subversión del sujeto femenino.

Lorca, dentro de su dramaturgia, denuncia las condiciones del sujeto femenino dentro de un sistema legal e ideológico patriarcal. Es por ello que su lenguaje, el de sus obras de teatro y de algunos poemas vienen cargados de esa crítica subversiva.

Adrianzén recoge ese lenguaje saturado de crítica social, y al mismo tiempo de una estética y un poética muy refinada, sumamente visual y sobre todo sumamente teatral y lo plasma en su texto, contando incluso con citas textuales de Lorca. Es por ello que el lenguaje de *Sangre como flores* recibe toda la herencia de los textos lorquianos y contiene en sí las críticas que Lorca versaba en sus obras. Estas críticas ahora son visibilizadas en la obra a partir de la performance dramática de un protagonista construida desde sus propios escritos. Es decir, Adrianzén da vida a su personaje desde las características del sujeto histórico, dotándolo además de la teatralidad y lírica que el propio Lorca otorgaba a sus textos. Esta teatralidad inscrita en el texto de la obra y en el personaje Lorca es lo que Brecht define

como un efecto de distanciamiento (Brecht, 1973), es decir, un efecto donde el espectador sea consciente que está viendo teatro y asuma una posición crítica que le permita develar las estructuras hegemónicas y los ejercicios de poder presentes en la obra.

Adrianzén plantea, entonces, una deconstrucción del sujeto histórico a través del sujeto teatral, así como la develación de la fantasía creada sobre el sujeto histórico. Estos aspectos del texto luego son recogidos y reinterpretados por Isola para generar en el público este efecto de distanciamiento, a través de una puesta en escena cuyo lenguaje era fundamentalmente una herencia del usado por Lorca en sus obras de teatro. Este distanciamiento, que dividía la percepción del público, era resultado de un proceso particular, en el cual la puesta en escena no había producido el tipo de identificación que un sector del público esperaba, sino que, por el contrario, había generado una identificación distinta, resultado de la crítica que había suscitado el montaje en el público.

Para Brecht, el distanciamiento estaba orientado a afectar la perspectiva en la cual estaba enfocada la obra y su intención final para con el público, “distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él” (Brecht, 1973, p. 153). Este concepto se encuentra presente en toda la estructura de *Sangre como flores*. Isola presenta al personaje Lorca sin mayor filtro políticamente correcto o socialmente aceptado.

En palabras de Brecht, la obra empieza mostrando lo sobreentendido o conocido de Lorca, para luego develar al personaje homosexual en su práctica de género o como diría, Butler, en la performatividad cotidiana de su género (Butler, 2018) sin filtro alguno y, al mismo tiempo, muestra cómo los demás personajes lo observan, lo condicionan, lo determinan, con el propio público como personaje final. La mirada del público en esta obra se vuelve activa pues está llamado a completar la imagen, a definir al personaje Lorca. Este

hecho en sí muestra cómo la identidad de un sujeto está sujeta (haciendo referencia a unos de los posibles significados del vocablo “sujeto”) por la interrelación con los demás individuos.³

En este primer capítulo es necesario dejar en claro que para Brecht el distanciamiento era extender una crítica sobre el comportamiento humano para, así, visibilizar las estructuras que operaban en este. El teórico y dramaturgo alemán buscaba que la crítica, inscrita en las formas claramente teatrales que permiten el distanciamiento, se extiendan sobre la conducta del público y sobre el conocimiento que tiene el público del comportamiento humano, tal como lo manifiesta el propio autor:

Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales, porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser, y las circunstancias podrían ser distintas de lo que son. Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. (Brecht, 1973, p. 154).

Como podemos observar, en este texto Brecht propone una revisión de los actos del hombre y de la naturaleza de estos actos, para entender las dinámicas existentes dentro del comportamiento humano y las influencias que en él se maneja. Es decir, se revisa al ser humano y su circunstancia desde una perspectiva historicista con una estética no naturalista. Es importante entender este punto al conectarlo con la teoría marxista y el revisionismo histórico, Marx propone una revisión de los hechos dentro de la historia universal desde las dinámicas generadas a partir del capital y los ejercicios de poder que éste producía, originando una visión crítica y no naturalizada de la historia (Marx, 2011). Por lo tanto, el ser humano es un ser que se ve afectado directamente por una realidad que lo influencia y lo

³Este concepto será desarrollado en el segundo capítulo de la presente tesis.

transforma. En consecuencia, el ser humano ya no es un ser inmutable ni invariable sino mutable por las condiciones de su entorno y las relaciones de poder que en él se forman.

Brecht propone una revisión de los personajes teatrales desde las dinámicas de poder que se ejercen dentro de su propia realidad. Una realidad que está construida por un texto teatral pero que al mismo tiempo es complementada por el público. Dentro de esa revisión de los ejercicios de poder presentes en la obra, se puede vislumbrar las posibilidades alternativas por las que un personaje podría optar y al mismo tiempo las líneas de poder que impiden que el personaje opte por una acción diferente. Bajo la lectura que propone esta tesis, la puesta en escena elaborada por Isola sobre la obra “Sangre como Flores” recoge estos elementos de distanciamiento brechtianos, pero que pertenecen de una manera muy similar al mundo de las obras de teatro de Federico García Lorca, como ya ha sido mencionado párrafos arriba.

Tanto en las obras de teatro de Brecht como en las de Lorca, el lugar que ocupa el público es muy importante, entendiendo “lugar” no sólo como el espacio físico sino sobre todo en el espacio discursivo. ¿Cuál es el posicionamiento del público dentro de la realidad teatral y cómo es su relación con esta realidad? ¿El público se posiciona como un mero receptor que abandona el mundo real para sumergirse en la realidad ficticia del teatro? Tanto Brecht como Lorca consideraban que el público debía tener un papel activo, un papel donde se involucre con los hechos que suceden en la obra de teatro. Ambos dramaturgos y teóricos coincidían en que la teatralidad, tanto como elemento narrativo, como performativo era el elemento fundamental para que el público se mantenga en una posición crítica frente a la obra de teatro y, por lo tanto, pueda observar los ejercicios de poder surgidos en la obra y cómo los personajes se relacionaban con su entorno y cómo éste los afectaba. En otras palabras, ambos visibilizaban las dinámicas de poder que existían detrás de las estructuras sociales sobre las cuales se relacionaban los personajes dentro de una obra de teatro.

Este tipo de relación entre la obra - entendida como texto y representación - y el público también estuvo presente en la puesta en escena de *Sangre como flores* de Isola a

través de elementos que enfatizaban la condición de construcción teatral y que impedía al espectador caer en una ficción de realidad psicológica. Estos elementos partían desde la escenografía, al colocarse un gran telón carmesí en la parte posterior del escenario. El telón es un símbolo relacionado con la actividad teatral, hace referencia a ese mundo y es automáticamente relacionado con esa práctica. Al estar ubicado durante toda la obra en la parte posterior, por donde entraban y salían personajes, nos recordaba todo el tiempo que estábamos frente a un acto de representación. El juego de las luces, el cual era afectado cada vez que la obra quería poner acento en momentos particulares también era un elemento del distanciamiento que nos recordaba nuestro posicionamiento como espectadores de una obra de teatro. La acción del personaje de Lorca de voltear y mirar al público, saliendo del escenario y caminando entre las butacas fue otro elemento que nos hacía conscientes de que la obra no sólo estaba contando una historia, sino que nosotros éramos parte de ella.

Es importante para efectos del desarrollo de la tesis profundizar en esta relación obra/público dentro de *Sangre como flores*. Esta relación que partía del distanciamiento, pero al mismo tiempo provocaba identificación por parte del público, lo cual devela una paradoja. La paradoja de la identificación teatral. Para profundizar en ello revisaremos en qué consiste la identificación. La identificación es un elemento que proviene del teatro clásico en Grecia, desarrollado por Aristóteles en sus escritos correspondientes a la *Poética*. Según Aristóteles, el proceso de identificación del espectador con el personaje se producía a través de la mimesis, es decir la imitación de acciones de la vida del personaje principal que lleva a un proceso de producción y acumulación de emociones reconocidas por los espectadores y aceptadas como verídicas (Aristóteles, 1798).

Este proceso de identificación a través de la mimesis del personaje tenía su punto más alto en la catarsis, efecto que Brecht señala como “depuración espiritual del espectador” (Escritos sobre el Teatro, 1973), la cual es inducida en el público a través del viaje dramático del personaje. El espectador es entonces llevado a una identificación con el protagonista de la

obra y con los sucesos que le ocurren a éste a través de toda la narrativa de la obra, obteniendo al final una recuperación o una transformación moral del espectador.

En otras palabras, el proceso de mimesis y catarsis inscritos en una obra de teatro permite a la audiencia identificarse con el protagonista y con los sucesos que a él le ocurren para liberar procesos emotivos y encontrar, al mismo tiempo, una réplica en las respuestas que encuentra el personaje. Si un personaje encuentra la redención después de un proceso dramático entonces el espectador se sentirá liberado del mismo. En caso contrario se sentirá coaccionado, limitado, incompleto.

En el montaje de Alberto Isola de *Sangre como flores*, el espectador no había encontrado ese proceso de identificación, sino más bien de extrañamiento. Para Brecht, el proceso de extrañamiento o distanciamiento es producido porque en él está inscrito una crisis que aleja al espectador de un proceso de identificación desde la mimesis, y en cambio lo lleva a un proceso donde la crisis está inscrita en el conjunto de acciones que realiza el protagonista y en la relación que tiene éste con sus circunstancias. Y son estas crisis (pueden ser varias) las que permiten visibilizar las relaciones de poder naturalizadas en el mundo real a través de un proceso de distanciamiento por parte del espectador. Distanciamiento producido por herramientas discursivas y representativas que permiten construir una crítica a la realidad que la obra de teatro presenta. Y como consecuencia una crítica a la sociedad en la cual se representa esa obra de Teatro.

Es así que el viaje del héroe (Lorca) estará enmarcado en una crisis la cual se encuentra inscrita en su identidad de género y es develada en la manera cómo la obra representa la relación entre el personaje central y sociedad a la cual él pertenece.

1.2. Re-Posicionamiento del público dentro de la obra *Sangre como flores: La pasión según García Lorca* a partir de una narrativa construida desde los conceptos del distanciamiento teatral.

El teatro como experiencia siempre ha mantenido esa característica de generar en el público una conexión inmediata a través de la aceptación, de la crítica, del apasionamiento, de la visibilización de prácticas sociales y de ideologías, de realidades inmediatas, o simplemente en lo cotidiano y banal, o inclusive en lo religioso. Desde la antigua Grecia, pasando por el teatro medieval caracterizado por su naturaleza nómada, o el teatro de sala, hasta el contemporáneo que se mezcla con conceptos como la performance o lo post-dramático, el teatro siempre ha subsistido gracias a la existencia del público. Sin ellos el teatro no existiría. Los espectadores son un grupo compuesto por personas heterogéneas que buscan una experiencia mimética con su vida, personas que buscan verse reflejadas en un escenario para poder gritar, soñar, llorar, entre otras emociones. En fin, el público exige diversas respuestas del teatro; y éstas a veces vienen cargadas de preguntas y de cuestionamientos, no sólo a nivel personal sino sobre todo a nivel social.

Esas interpelaciones son generadas en el público mediante las acciones que se desarrollan durante la obra. Las acciones dramáticas por medio de la representación de los actores generan a su vez reacciones que convierten al público en un agente indirectamente partícipe de la representación al generar en ellos opiniones o puntos de vista sobre lo que acaban de ver. Brecht consideraba que el teatro era un instrumento necesario dentro de la estructura social para mantener a los espectadores en un posicionamiento activo y reflexivo frente a las contradicciones existentes en el ser humano y sobre todo en su propia realidad.

El proceso de identificación se sitúa en el conflicto entre la aceptación y el rechazo, no siempre claro y definitivo, el cual muestra muchas aristas donde cada espectador trata de encontrar su propio posicionamiento frente a la obra de teatro, encontrando similitudes y

diferencias con los personajes, reflejándose en ellos o adoptando posturas contrarias. Todas esas reacciones o posibilidades me llevan a ver más allá de la puesta en escena y analizar sus elementos y la dinámica de esos elementos; y a preguntarme: ¿qué contiene la obra que genera este proceso de posicionamiento en el público? ¿qué estructuras se están moviendo detrás de una “simple” puesta en escena? Estructuras sociales y culturales, y por supuesto ¿cuál de esas estructuras responden a la visión de género?

Para dar respuesta a esas interrogantes es necesario elaborar una base analítica de la obra de teatro, la cual se va a desarrollar en los siguientes capítulos de esta tesis. Esa base se va a desarrollar alrededor de tres columnas cuya naturaleza escénica es atravesada por connotaciones sociales, culturales y de género. Estas tres columnas son: la mirada como espejo del otro, el cuerpo escénico y la palabra como textualidad en la obra de Federico García Lorca. Estos puntos van a tener a su vez dos elementos fundamentales, el distanciamiento teatral, del cual he hablado en la primera parte de este capítulo y el reposicionamiento del público como un agente activo y partícipe.

Si partimos del supuesto que los espectadores dentro de una representación ocupan el lugar del que ve, entonces las personas ubicadas en los asientos miran y al mirar se generan una opinión y al mismo tiempo constituyen y determinan el valor de la obra de teatro. Partiendo de esa realidad primaria es necesario analizar esa mirada como aquella que viene, desde afuera, formada por una estructura social y cultural particulares; teniendo como premisa que el público dentro de una obra de teatro se ubica en la otredad a la misma obra de teatro y sus componentes. Y así mismo, dentro de la estructura de la misma obra de teatro, son los espectadores quienes determina la existencia del mismo, sin ellos no existe teatro. La identidad de la obra, de los actores y del director se completa en el estreno de la misma y se actualiza en cada función. La acción de los espectadores es la de determinar la naturaleza y el sentido de la obra y de sus personajes. Son ellos quienes terminan de construir, de dar sentido

y de validar lo que se presenta ante sus ojos. Así pues, la mirada del público es fundamental para una obra de teatro.

Cuando los asistentes ingresan a la sala de teatro dan vida a la misma, se crea la expectativa de la representación. Esta expectativa es la que genera el posicionamiento del espectador de manera inmediata. Es la primera respuesta que genera una obra de teatro, la misma que irá cambiando a lo largo de la puesta en escena. Por ello es tan importante la primera imagen que se genera para la audiencia. En el momento que el espectáculo comienza, cuando se apagan las luces y el auditorio queda invisibilizado y aparece el primer actor entonces empieza un diálogo mudo entre la pieza de teatro y las personas ubicadas en las butacas. Se genera la primera relación y se cumple la primera expectativa que es la de ver cómo el espacio vacío se llena de historias y de relaciones.

Si la obra no afecta las expectativas del público entonces éste se mantendrá alienado en sus asientos, no se sentirá involucrado y se hallará siempre entre las penumbras de su posicionamiento. Un observador activo, por otro lado, se logrará identificar con lo que sucede dentro de las escenas, sus expectativas serán concretizadas y volverán suyas las relaciones entre los personajes. El público, entonces, ya no sólo se situará entre las butacas, sino que se verá reflejado en el escenario. La mirada de la audiencia se manifestará en sus reacciones corpóreas: suspirarán o contendrán el aliento, se reirán, emitirán algún sonido o su cuerpo empezará a moverse. Rechazarán o aplaudirán lo que están viendo, lo que están escuchando y lo que están diciendo. Sin embargo, sería descuidado pensar que esas reacciones dependen únicamente de lo que sucede en escena. Los asistentes llegan a la sala de teatro con un bagaje cultural, personal y social. La mirada del espectador viene ya con una carga consciente o inconsciente la cual va a entrar en un diálogo con lo que observa en la sala de teatro, como si fuera un espejo. Una obra que convierte a su público en uno activo generará ese reflejo en ellos.

Para reconocer o plantear un reposicionamiento del público como espectador activo y participe del discurso que genera *Sangre como flores*, es necesario problematizar y analizar las preguntas mencionadas a través de los elementos que nos brinda el propio texto y su representación. Elementos narrativos y teatrales trabajados desde la perspectiva del distanciamiento, tales como la ruptura de la cuarta pared, el involucramiento constante del público, la intervención del espacio reservado a éste, la yuxtaposición de espacios y tiempo, el empleo de personajes-marionetas o de fantasmas teatralizados, la presencia de hombres-sombras enmascarados y un lenguaje cargado de simbolismos. Los aspectos que están involucrados en la respuesta del público son los de la representación.

Al ingresar a la sala del ICPNA se puede observar un gran telón en el fondo del escenario y delante de él un círculo con una textura cercana a la arena, vemos el rostro de Lorca saliendo de ese telón apenas iluminado, vemos sólo la mitad de él para luego observar cómo todo su cuerpo se hace presente, indeciso y un poco asustado. Se acerca al público, lo mira, lo reconoce e inmediatamente huye de él. El público entonces se encuentra intrigado sobre lo que va a suceder. La entrada de los demás personajes en canon rodeando al personaje central mientras se balancean creando relaciones no tan claras en un comienzo contribuye con esa expectativa.

Poco a poco mientras avanza la obra vamos viendo cómo se van construyendo las relaciones entre ellos, observamos también el mundo interior del poeta español. Se va elaborando el viaje del héroe frente a nuestros ojos. Un héroe cuya homosexualidad cada vez es más presente y más conflictiva. Es entonces donde el bagaje cultural, personal y social del público aparece como elemento fundamental en su respuesta frente a la obra.

Los espectadores de *Sangre como flores*, pertenecientes a una Lima del 2011 con tabúes y conflictos sobre la sexualidad y la masculinidad, traen entonces una segunda mirada, cargada del imaginario colectivo sobre la homosexualidad. Esta sociedad, aún conservadora, tiene la imagen del homosexual como una persona desviada, escandalosa y que genera

rechazo. Eso nos muestran los medios al presentar al homosexual como un sujeto que genera burla y complejos, siempre ligado al escándalo y al tabú sexual. Este imaginario se posiciona frente a la leyenda y el reconocimiento que representa la memoria del poeta andaluz.

Si hablamos de Federico García Lorca, personaje, como sujeto central de la representación, en donde su homosexualidad evidente es el elemento de mayor identificación/conflicto dentro de la obra, entonces estamos hablando de un tema de género, de masculinidades y de identidad atravesados por ejercicios de poder. Estos ejercicios de poder se pueden identificar en dos espacios distintos pero complementarios. En el primer espacio podemos ubicar al que pertenece al mundo artificial de la obra de teatro y, en un segundo ámbito, al espacio correspondiente al público, el cual es un espacio mixto que combina la realidad de cada espectador y aquella del público como conjunto, es decir una realidad individual y una social.

Dentro de la realidad artificial creada por la obra podemos observar los ejercicios de poder en las relaciones y posicionamientos que asumen los personajes en relación al Lorca de la obra. En estas relaciones de poder van a aparecer lo que Butler denomina como “jerarquías de género” y “subjetividad relacional” que se establecen entre Lorca como personaje delante de los demás personajes. Es dentro de estas relaciones que el público se sitúa, encontrándose en una posición de similitud con los diferentes personajes en diferentes momentos. En mi experiencia, muchos integrantes del público empatizaron con Lorca al momento de su muerte, pero sintieron gran rechazo en las escenas de intimidad con sus amantes; otros se posicionaron en el lugar del personaje de la madre o en el de Bernarda Alba, la cual censura a Federico en sus actos “libertinos”. Los espectadores van cambiando de acuerdo a las respuestas que generan durante las diferentes escenas y las relaciones entre los personajes.

Mostrar a un protagonista conocido y reconocido como Federico García Lorca en una plena expresión como individuo perteneciente a una minoría de género se vuelve entonces un hecho fundamental frente a una sociedad como la nuestra, pues la confronta directamente con

sus fantasmas y con sus conflictos. Se develan los tabúes presentes en ella y se visibilizan los vacíos de una sociedad supuestamente globalizada pero, a la vez, muy reaccionaria en temas como el ya mencionado. Nuestra cultura reprime las expresiones libres de las relaciones afectivas o eróticas que no sean heteronormativas. Estas relaciones son satanizadas por una colectividad aún muy dependiente de la moral católica. Isola les presenta un personaje con el cual la mayor parte de la sala no desea involucrarse, no desea identificarse. Su asesinato final hace eco de tantos crímenes de odio, de asesinatos que resultan invisibilizados, actos frente a los cuales la mayoría de esos espectadores deciden voltear la cara y minimizarlos. Por todo ello, es tan valioso que Lorca constantemente involucre a la sala en su historia y les haga consciente que ellos no están detrás o al otro lado, sino que son parte de su viaje, de sus conflictos, de sus temores y, también, de su asesinato.

La representación inicia con un Lorca entrando al teatro con mucha cautela. En el otro extremo de este espacio descubre a los espectadores. Establece una relación directa a través de la mirada con él. Inmediatamente después de descubrir a la concurrencia, sale corriendo hacia atrás. Literalmente escapa del público, de su mirada, pero al mismo tiempo lo vuelve parte de la representación. Este recurso teatral, el cual se denomina tradicionalmente “romper la cuarta pared”, lo que genera es un involucramiento directo entre actor y público, entre personaje y espectador. Entonces sucede un acto contradictorio, al mismo tiempo que el personaje involucra a la audiencia en la historia le recuerda que está en un teatro, le recuerda su condición de espectador, y, de manera sutil, lo reposiciona como partícipe de la obra. Al escapar de él, Lorca parece anticipar la reacción de los asistentes como si pudiera percibir en ellos una jerarquía superior. Isola ubica a Lorca entre estas dos realidades. La realidad de la historia teatral y la realidad de su propia teatralidad. Durante toda la obra, el personaje de Lorca va a ser consciente del público y guardará con este, constantemente, una relación directa. No solamente lo va a mirar, sino que le va a hablar e, incluso, va a intervenir su espacio - como elemento del distanciamiento ya mencionado - va a hacerlo partícipe todo el

tiempo recordándole su realidad como espectadores. Les va a recordar su participación dentro de su propia sociedad, en la cual existen tantos otros Federicos García Lorca.

El protagonista se ubica, entonces, en dos espacios y va a sostener relaciones tanto con los personajes como con el auditorio, relaciones donde se manifiestan ejercicios de poder. Dentro de *Sangre como flores*, ello responde a una estructura particular. Con el público, responde a las construcciones sociales y las estructuras hegemónicas instauradas en el pensamiento de los espectadores y que son manifestadas por las reacciones (las cuales pude observar en las tres veces que vi la obra) que les provoca García Lorca. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en la capacidad de los asistentes de determinar y manifestar que el personaje de Lorca era “demasiado” homosexual y que no “debería” ser así, con lo cual evidencian entonces una hegemonía - acuñando el concepto de Gramsci - respecto a lo que debería ser mostrado y lo que no. Asimismo, podría profundizar en esta percepción y establecer que existe, en una parte de la audiencia, una manera de ver la masculinidad en una forma estática, permitida y socialmente aceptada, lo cual implica que existe una masculinidad censurada. Así, se puede inferir que existe una visión de lo masculino censurando aquello que no está acorde con ciertos principios básicos que definirían el ser masculino. Se puede inferir, también, que existe una valorización negativa de estas “otras” masculinidades. Si ello no fuera así, entonces las personas no hubieran manifestado ningún inconveniente en ver una versión “más homosexual” del Federico en *Sangre como flores*, ya que esa valorización no provino de un juicio sobre la interpretación del actor o de la composición de la obra, sino directamente de la concepción del personaje. Podríamos hablar entonces de una hegemonía dentro de lo masculino a partir de la relación sostenida entre una parte del público y Lorca.

Es esta hegemonía sobre la concepción de lo masculino la que es expuesta en la puesta en escena de Isola. La crisis del personaje no está inscrita en su realidad como dramaturgo, o como literato, tampoco en su orientación política. La crisis del personaje se encuentra en la imposibilidad de cumplir su deseo de sostener una relación amorosa

homosexual abierta y socialmente aceptada, dentro de un sistema jurídico, social, político y religioso que le impide cumplir ese deseo. Al mismo tiempo la obra nos muestra varios escenarios en relación a la identidad homosexual de Lorca: con la madre, la cual busca invisibilizar esta identidad llamando constantemente a Lorca a convertirse en hombre; la de su primer amante, quien mantiene una relación clandestina con Lorca; la de su aprendiz, el cual lo idolatra profundamente; la de Madrid donde su identidad homosexual no es mencionada; la de Granada bajo la dictadura de Franco, donde su homosexualidad se vuelve motivo suficiente para ser perseguido y, posteriormente, fusilado. Y, finalmente, con el público, el cual se encuentra en la paradoja de determinar su relación con el personaje de Lorca.

Texto y representación de *Sangre como flores*, mediante las relaciones que sostiene Lorca con los demás personajes, visibilizará las relaciones de género inscritas en un marco estructural heteronormativo y binario aceptado por los personajes - menos por Lorca, quien luchará por una subversión de ese marco estructural -, como lo orgánicamente establecido y aceptado por la sociedad. Estos personajes, reinterpretados desde y en su teatralidad, develan una estructura social y política construida desde una hegemonía masculina, la cual pretende establecerse como atemporal, universal y natural. La respuesta del público, al centrarse en la identidad de género de Lorca en lugar de las estructuras que operan sobre esta identidad, ejemplifica la naturalización de la ideología hegemónica.

Si bien en la entrevista sostenida con Adrianzén él manifestó que su objetivo al escribir el texto es ver cómo las personas no pueden escapar de su destino, desde mi punto de vista lo que logra la obra es develar una instauración naturalizada tanto en las estructuras sociales como en la formación de identidades, de una hegemonía sostenida por una ideología heteronormativa y binaria que se reproduce en el comportamiento de los sujetos y que discrimina a aquellos sujetos que no cumplan con los patrones que exige esta hegemonía. Lorca no sólo no cumple con estos patrones, sino que se subleva ante ellos. Lorca exige la

libertad y la posibilidad de poder cumplir sus deseos y, por lo tanto, poder representarse a sí mismo y revalorizarse frente a esta estructura social binaria y heteronormativa; estructura que a su vez es sostenida por ideologías sociales, culturales, políticas y económicas hegemónicas. Es necesario visibilizar cómo estos espacios se entrecruzan entre sí y se complementan para sostenerse unos a otros.

Es importante entender el efecto de distanciamiento como un elemento disruptivo que reposiciona al público como partícipe directo de la puesta en escena y lo hace consciente de su postura dentro de su sociedad. En *Sangre como flores*, el distanciamiento reafirma al teatro como un espacio donde se visibilizan las construcciones sociales como estructuras producidas por el hombre y, por tanto, como artificiales y posibles de deconstruir. El teatro, entonces, se erige como el lugar donde se pueden elaborar preguntas que cuestionen la hegemonía y se planteen discursos que socaven la estructura dominante. Esto es posible en cuanto se hacen visibles conductas, y comportamientos inscritos y naturalizados en los ejercicios del poder hegemónico, actos orientados hacia la dominación de un grupo social sobre otros grupos considerados como minorías. Como dice Brecht: “El Teatro le presenta (al espectador) ahora el mundo para que él (el espectador) intervenga” (Brecht, 1973). Así pues, en *Sangre como flores* se construye una crítica vinculable a los estudios de género, crítica que devela las construcciones ideológicas y estructurales hegemónicas que rigen sobre el personaje de García Lorca. Ello busca generar una reflexión sobre los procesos de identidad y posicionamiento que se dan lugar dentro de las circunstancias particulares de la obra.

Por otro lado, *Sangre como flores*, al ser representada en un contexto social contemporáneo, permite una lectura y análisis del rol del público dentro de la representación de una obra de teatro y el rol del público frente a la construcción de la identidad de un personaje. El público responde a construcciones sociales particulares a partir de su propio

entorno y sus relaciones intersubjetivas. En *Sangre como flores*, la mirada del público no solamente va a determinar la identidad del Lorca personaje, sino que este proceso va a visibilizar el propio posicionamiento del público frente al personaje de Lorca. Ello permite realizar una crítica, partiendo desde los objetos de estudios mencionados, que visibilice y profundice en los conflictos y contradicciones que permanecen y subyacen al concepto de género y hegemonía de género dentro de la sociedad limeña contemporánea. Una sociedad claramente afectada por un concepto de masculinidad que se encuentra atravesado por una violencia implícita, naturalizada y entendida como un elemento constitutivo de una sociedad donde la hegemonía masculina ha instituido un alto grado de desigualdad entre hombres y mujeres tanto como agentes sociales como en “jerarquías de género”, usando el término de Butler. Esta desigualdad ampliada por la violencia y el abuso de poder de un grupo sobre el otro lo conocemos por “machismo”.

Ello nos lleva a la pregunta elaborada por Butler: “¿hasta qué punto la identidad de género es una práctica reguladora que puede definirse como heterosexualidad obligatoria?” (Butler, 2018, p. 73) Es decir, la identidad de género, en lugar de ser una manifestación clara y abierta de las diferentes sexualidades, se vuelve un agente regulador donde algunas identidades son aceptadas y posicionadas por encima de otras a partir de un patrón heteronormativo. Según este patrón, las identidades aceptadas son las pertenecientes al binarismo hombre-mujer, mientras al resto de identidades son relegadas al subgrupo de “minorías de género.”

Más adelante, desarrollaré en qué elementos teatrales, culturales y teóricos se apoya la obra de teatro *Sangre como Flores* para presentar esta crisis y, mediante el distanciamiento teatral, visibilizar las estructuras hegemónicas que en ella operan.

Capítulo 2: La Mirada del otro y su relación con el concepto de identidad dentro del personaje/sujeto García Lorca

El escenario se encuentra apenas iluminado, en el centro se puede observar un círculo amplio cuya textura simula la superficie de la arena, al fondo un enorme telón rojo carmesí. Ante el público se devela el teatro. La intensidad de las luces se reduce hasta que estas forman un pequeño círculo que ahora sólo ilumina el centro de ese telón. Vemos aparecer un rostro, la mitad. Y en él, un ojo que mira. Lo primero que vemos de Lorca en la obra, es una parte de él. Una parte pequeña, limitada, apenas iluminada. Poco a poco la figura de Lorca cruza aquel telón y aun cautelosamente entra en el espacio, vacilante. Duda en avanzar. Al cruzar el espacio Lorca ve al público, mejor dicho, ve la mirada del público y sale espantado de vuelta a querer volver a estar detrás del telón. Los demás personajes entran. No hablan, sólo lo rodean balanceando sus cuerpos, mirando a Lorca. Algunas son miradas extrañas, otras familiares o conocidas. Todas están colocadas sobre Lorca, quien poco a poco aprende a relacionarse con esos cuerpos. Ahora bailan; Lorca con cada uno de los demás personajes encuentra una manera distinta de bailar, una distancia distinta, siempre mirando al otro, el otro no siempre mirando a Lorca. Pasa por los amantes, por los conocidos, pasa por la madre, fría y distante, sin devolverle nunca la mirada a Lorca, finalmente con el militar. Esta escena inicial puede ser comparada claramente con un extracto de la novela *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera:

Todos necesitamos que alguien nos mire. Sería posible dividirnos en cuatro categorías, según el tipo de mirada bajo la cual queremos vivir. La primera categoría anhela la mirada de una cantidad infinita de ojos anónimos o, dicho de otro modo, la mirada del público...La segunda categoría la forman los que necesitan para vivir la mirada de muchos ojos conocidos... Luego está la tercera categoría, los que necesitan de la mirada de la persona amada. Y

también hay una cuarta categoría, la más preciada, la de quienes viven bajo la mirada imaginaria de personas ausentes. (Kundera, 2003, p. 275-276)

Lorca se encuentra bajo estas cuatro miradas: la del público, la de los amantes como personas conocidas, la madre como la persona amada, y la del padre como la persona ausente.

Durante esta escena inicial, la cual puede verse como un preámbulo de lo que se desarrollará en toda la obra, se representan las relaciones, a partir de la mirada (entendida no como mirada física sino como procesos de relación intersubjetiva), de Lorca con los demás personajes y cómo estas relaciones, dentro de las cuales están inscritos ejercicios de poder, constituirán y determinarán al individuo Lorca en sujeto. Este sujeto, a partir de cambios muy sutiles en su accionar, se devela como uno posible de interpelación por parte de los demás personajes. Desde la mirada de estos personajes, la condición identitaria de Lorca queda expuesta y sujeta a prácticas reguladoras que responden a reglas o estructuras que exceden a los propios sujetos.

Durante todo el montaje observamos un Lorca personaje en una constante relación intersubjetiva con su madre, con el público y con sus amantes. La mirada del padre ausente se hará presente como la mirada de la ley social, la cual atraviesa constantemente los diálogos de la obra. La mirada del padre será verbalizada por la madre, censurará a los amantes, y, finalmente, abandonará a Lorca a merced de la ley social - encarnada en los militares franquistas que aparecen al final de la obra para perseguir, juzgar y condenar a Lorca. Esta mirada, incluso, se podrá reconocer en el público que censura el comportamiento de Federico, o que al final del espectáculo emiten un juicio contra él. Esta mirada del padre - de la ley social - atravesará aquellas tres otras miradas, esos tres ejes sobre los cuales girará el protagonista de la obra. Esa mirada será al mismo tiempo ausente e invisible. Nunca aparece al padre, lo que sí aparece es la ley instaurada por esta mirada. Así pues, los agentes mediante los cuales se exprese esta mirada serán, como mencioné: la madre, los amantes y el público.

Son estos tres ejes sobre los cuales va a girar el personaje Lorca, son estas tres miradas quienes van a devolverle la imagen que él está buscando o, por otro lado, la censurarán, le evidenciarán que es un sujeto fragmentado, incompleto, mutilado. Así pues, *Sangre como flores* muestra de manera clara y teatral cómo el dramaturgo español se encuentra en estos procesos de relación intersubjetiva con todos los personajes, sin permitir momentos de reflexión personal o de introspección. Incluso en los momentos donde se podría entender que García Lorca se encuentra solo, aparece un personaje ajeno a la realidad pero que gracias a la teatralidad del montaje se materializa generando un nuevo proceso de intersubjetividad: el público.

Esto es lo que plantea la estructura dinámica de la obra: escena tras escena, Lorca interactúa con estos personajes en una constante construcción y reconstrucción de posicionamientos que validan, rechazan o subordinan la condición de sujeto de Lorca. En otras palabras, vemos un protagonista constantemente afectado por la mirada del otro, la cual está siempre presente en dos planos: la de los personajes y la del público.

Pero antes de empezar con el análisis de la obra y sus elementos narrativos, escénicos y discursivos, es necesario hacer referencia a algunos conceptos que voy a utilizar. Éstos son la mirada del otro desde la perspectiva lacaniana, y la subjetividad relacional desarrollada por Butler.

Según Lacan, en los libros 10 y 11 del *Seminario*,⁴ el ser humano en su construcción y constitución recibe la cultura a través de la palabra, del discurso y el comportamiento. El sujeto se construye dentro de una cultura, no existe sujeto previo en un sentido natural, ajeno a una construcción social. Ese concepto de ese sujeto “natural”, que antecede a cualquier experiencia interrelacional, ha sido desestimado por la teoría crítica del siglo XX. Para entender la mirada del otro, es necesario entender que el sujeto es un producto de su cultura, y en sus comportamientos y en su lenguaje reproduce y reafirma esos procesos.

⁴Libro 10. *La angustia* (2007) y Libro 11. *Los cuatro Conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (1987)

Esta reproducción de comportamientos ocurre debido a un proceso de aprendizaje por parte del individuo. Ese aprendizaje social es dado por un otro singular (individuo o grupo de individuos) el cual puede ser la madre, el padre, la familia, el barrio, la escuela, los medios de comunicación o la religión; cada uno de ellos reproduce un “gran otro”, como lo denomina Lacán, el cual pertenece al plano de lo simbólico. Ese “gran otro simbólico” lo encontramos en la ley social. Es decir, el sujeto es producto de una cultura (plano simbólico) y, al mismo tiempo, es él quien la perpetúa y reproduce a través de las prácticas sociales aprendidas. Para poder estudiar a un sujeto, entonces, es necesario estudiar la estructura que está detrás de éste, estructura que lo sostiene y le da forma pero que, al mismo tiempo, lo limita y lo contiene.

Lo que sostiene al sujeto es el deseo, tanto individual como social, y son las leyes quienes contienen estos deseos. Para Lacán el sujeto es deseo y ese deseo siempre será anhelo del otro, porque es mediante ese otro que el individuo encuentra su identidad y la ilusión de constituirse como un ser completo.

Este concepto Lacán lo desarrolla en “El estadio del espejo” (2002) donde manifiesta que el reconocimiento del yo viene de una imagen externa. Según Lacan, se da entonces una alienación en el individuo en el proceso de sociabilización que genera una identidad. Por ello Lacan ubica el “yo” en la relación social. No existe el yo fuera de la relación social. En otras palabras, no existe sujeto fuera de la cultura. El estadio del espejo crea una ilusión de unidad, la cual es alienante.

Para Lacan, el espacio donde siempre se crea esta ilusión es el espacio materno, donde el individuo desea ser el deseo de la madre. Es decir, el individuo en su proceso de sociabilización va a buscar ser deseado por el otro para poder completar la ilusión de la unidad o completitud. Este deseo genera en el individuo angustia, concepto que Lacán desarrolla en el *Seminario 10* (2007). La angustia responde a una pregunta: “¿qué quiere el otro de mí?”. Es dentro de esta noción que se instaura la mirada del otro. Esta mirada genera ansiedad, que expresa un deseo, el cual no siempre es consciente; es mirada externa del

mundo hacia el individuo. Si el individuo se ve reflejado en el otro y encuentra en ese espejo (otro) la ilusión de la unidad entonces se puede interpretar que el individuo es un ser incompleto que va a buscar completarse a través del otro.

Al referirse a “la mirada del otro”, Lacan señala, que es el objeto ante el cual el sujeto deviene en el objeto del deseo del otro (donde ese otro puede ser un sujeto externo o la sociedad como conjunto). Es necesario entender que, para Lacan, la mirada del otro tiene una función estructurante para el individuo. El sujeto encuentra el soporte a su imagen en la valoración externa que recibe del mundo. Es el sujeto quien desea ser visto (completado) por el otro, desea ser ese objeto del deseo del otro. Así como los actores desean y necesitan la atención del público para sentirse completos, así el sujeto necesita ser completado por los demás. Haciendo un paralelo con la realidad virtual contemporánea, donde exponer la vida privada en las redes sociales y realizar los videos en vivo para captar la atención de los demás se ha vuelto una práctica común para validarse uno mismo como individuo dentro de la red social; se ha vuelto casi un acto constitutivo de nuestra existencia. De esa misma manera los sujetos buscamos la intervención del otro como si estuviéramos constantemente incompletos o en necesidad de esa aprobación. El deseo de ser visto obliga a los sujetos a atraer las miradas de los otros hacia ellos para sentirse completos.

Así, el sujeto se vuelve un espacio donde el otro interviene, valida o censura; en donde el otro ejerce e impone un posicionamiento. El sujeto se vuelve el espacio donde se proyecta el deseo del otro. El individuo que es observado, entonces, va a exigir el reconocimiento del individuo que mira, y, al mismo tiempo, va a padecer angustia - la angustia lacaniana que se inscribe en el campo de la castración. Para Lacan, entonces, la castración está inscrita en el otro y en el lenguaje, lenguaje como un producto cultural y social. Es decir, el lenguaje que lleva dentro de sí un sistema de representaciones. Y es dentro

de un sistema de representaciones que se instauran los ejercicios de poder. Entonces, podemos concluir señalando que el lenguaje lleva inscritos en sí ejercicios de poder.⁵

El lenguaje al igual que la mirada son expresiones del gran otro. Ese gran otro que es la representación de un mundo omnividente, donde el deseo de ser observado se mezcla con la censura de este gran otro, la cual responde a la instauración de la ley social. La ley social hay que entenderla como un mandato instaurado simbólicamente a través del lenguaje, que permite la sociabilización del individuo e impone límites a los deseos de éste último. Así, el individuo se constituye en sujeto dentro de los límites que se inscriben en los procesos de sociabilización, y su validación se da a partir del otro, a partir de la mirada del otro. Si el individuo queda fuera de esos límites o los excede, entonces la ley social - como figura de ese gran otro - puede castigarlo o en el caso más extremo: invisibilizarlo, anularlo, quitarle el reconocimiento y por lo tanto la existencia social.

Entonces, si la ley social está inscrita a partir de ideologías o líneas de pensamiento guiadas por un solo mandato, entonces podríamos decir que la ley social es una ley alterada, afectada o incluso inducida. Si la ley social está guiada por una ideología en particular, podríamos encontrar incluso que esa ideología se encargue de “naturalizar” la ley social. Si esta ideología responde a los intereses de un pequeño grupo de individuos que ostentan el poder entonces surge una hegemonía, un centro que desplaza a las periferias a aquellos que no cumplen el mandato de la ley social.

Lacan señala que el individuo es incompleto en la medida que desea, y que este deseo siempre va a ser el deseo del otro. El individuo al relacionarse con un segundo individuo plasma en este no sólo un proceso de identificación, el cual parte de una mimesis o un rechazo del comportamiento o de las acciones, sino también como un espacio donde se desarrollan los deseos y se establecen posicionamientos y jerarquías. Por su parte, Butler en sus trabajos y reflexiones sobre la identificación de género profundiza en el concepto de la

⁵“Lenguaje” entendido como sistema y estructura; y no simplemente como elemento comunicativo.

subjetividad relacional donde, a través de la mirada del otro, y en la relación que se establece con esa otredad se construye y se constituye al individuo en sujeto.

En *Sangre como flores*, Lorca demanda ese reconocimiento del otro, donde ese otro puede ser su madre, sus amantes, o el público, y esa demanda de reconocimiento se convierte en una práctica concreta de la creación constante de su identidad. El personaje Lorca se ubica dentro de un espacio de representación donde el individuo-Lorca deviene en sujeto mediante un proceso de sociabilización. El individuo alcanza un nivel de sujeto a partir de las relaciones que desarrolla con el otro, partir del lugar que ocupa dentro de su sociedad y las posibilidades de acción que en ella tiene tanto a nivel social como jurídico. Todo ello observado por la audiencia, quienes son el último eslabón dentro de esta cadena en reconocer y validar la identidad de Lorca. Al censurar la identidad sexual de Lorca, el público esta marginando, desconociendo e invalidando al sujeto Lorca. Sin darse cuenta, el público está generando un acto de discriminación dentro del espacio teatral, desde su función como espectador/partícipe.

El reconocimiento de la identidad se da a partir de las prácticas performativas que logra el sujeto-Lorca dentro de esta estructura social, cultural, jurídica y económica. El sujeto-Lorca se conforma, entonces, no a partir de un ser interno y fijo, sino que se va conformando de acuerdo a las relaciones que sostiene con los otros individuos. Y es mediante esta intersubjetividad con aquellos individuos que deviene en sujeto.

Para Butler la subjetividad se constituye a través de acciones. La identidad se realiza y se reafirma a través de estas acciones, es decir en su performance cotidiana. Quien dicta si dicha performance es correcta o no es la ley social, el mandato impersonal construido por una ideología, pues se establece en el individuo como si fuera un acto natural, pero es una construcción social operada por intereses particulares. Si las prácticas de identidad van a estar siempre reguladas por una ley social que responde a intereses de determinados grupos

entonces estamos hablando de un juego perverso en la construcción de la identidad de los sujetos.

Bajo este concepto de la subjetividad relacional analizaré los procesos de construcción de identidad del personaje Lorca a partir de las relaciones que sostiene con los demás personajes para establecer cómo dentro de estos procesos se construyen jerarquías de género y se manifiestan estructuras e ideologías hegemónicas binarias y heteronormativas. Como he mencionado antes, estas estructuras binarias responden y se entrecruzan con estructuras políticas, sociales y económicas presentes en la obra de Adrianzén. Es dentro de ese discurso intersubjetivo y performativo a su vez - en este caso atribuible a dos planos, el plano de la palabra como elemento agentivo, pero también dentro del ámbito teatral como representación – que se desarrollan la construcción de identidades y posicionamientos dentro de la obra de teatro, ya sea por imposición, asimilación o rechazo.

En *Sangre como flores*, los personajes se construyen y configuran a través de la mirada del otro y de los ejercicios de poder inscritos en ella, a través de las relaciones que sostienen con el personaje Lorca. Este personaje, por su parte, parece ser arrastrado por un destino incontrolable pero que esconde una estructura hegemónica que permite y procura ese “destino” para él. A continuación, buscaré desentrañar la obra a partir de esta mirada del otro y los ejercicios de poder inscritos en ella a partir de un análisis de la estructura y representación teatral

2.1. Estructura narrativa y elementos escénicos como herramientas para visibilizar la mirada del otro dentro de la obra teatral

La composición teatral de *Sangre como flores*, como herramienta discursiva, permite visibilizar cómo la “mirada del otro” y la subjetividad relacional desarrollan e intervienen dentro de la construcción de identidades y posicionamientos. Para ello es necesario revisar el esqueleto dramático y escénico de la obra. En esta obra existe un claro personaje principal,

sobre el cual giran los demás personajes determinándolo, condicionándolo o validándolo a través de las relaciones que establecen con él. Tanto la madre como los amantes, incluso el público, giran alrededor de Lorca, condicionando su posicionamiento como sujeto dentro de la sociedad. La madre lo censura, los amantes lo utilizan o lo idolatran y el público lo observa y juzga hasta dar su veredicto final.

La constitución y montaje del texto no está construida sobre una base realista y ordenada, sino que es fragmentada, construida desde la subjetividad del personaje de García Lorca. Si bien se puede reconocer una fábula cronológica en la sucesión de escenas, sin embargo, dentro de la composición de la estructura se introducen elementos disruptivos, que fragmentan constantemente la narrativa de la historia. Esta fragmentación es un elemento propio del distanciamiento teatral, ya que evidencia la representación y, por lo tanto, permite visibilizar claramente la crítica inscrita en la obra.

Uno de esos elementos disruptivos que reproduce la fragmentación es el uso del tiempo. El tiempo en el teatro tiene una doble cara. José Luis García Barrientos en su texto *Cómo se comenta una obra de teatro* explica esta característica del tiempo en el teatro de manera teórica. Él denomina tiempo diegético o argumental a aquel correspondiente al tiempo de la fábula en toda su extensión; es un tiempo no real, sino más bien ficticio y reordenado en la mente del espectador/lector de manera perfecta, sin vacíos o fragmentaciones. Este tiempo es un tiempo objetivo, claramente identificable. (García Barrientos, 2012).

En el caso de *Sangre como flores*, este tiempo corresponde a la España durante un período cronológico que abarca los años previos a la Guerra Civil Española, los años durante la Guerra Civil (1936-1939) y finaliza con los años de la instauración de la dictadura de Franco. Es dentro de esta cronología que el espectador puede acomodar los hechos que se suceden en la obra de una manera casi “natural”.

Por otro lado, está el tiempo escenificado (García Barrientos, 2012), correspondiente al tiempo real de la representación de la obra de teatro; es el tiempo vivido por actores y espectadores durante la representación y todo lo que pueda ocurrir en ella. Si en el tiempo diegético el sujeto es claramente el personaje de la obra, en el tiempo escenificado los sujetos son el público y los actores quienes coinciden y conviven en la misma temporalidad.

La puesta en escena de *Isola* hace que el público sea consciente de esta doble temporalidad y espacialidad del teatro. Espacialidad en el sentido que existe un plano “representante (real) y representada (ficticio)” (Barrientos, 2012, p. 95) que conviven en el espacio teatral y están íntimamente relacionados con los planos del tiempo.

En el montaje de *Isola* existían diversos espacios al mismo tiempo. El primero era claramente el espacio que los actores compartían con el público (la sala de teatro), el segundo era espacio representado (la casa de García Lorca, un borde de algún río, el salón de reuniones o una habitación), así como otros espacios que correspondían a la subjetividad del personaje Federico y espacios/tiempos contruidos exclusivamente para establecer una conexión directa y evidente con el público. Si la obra de teatro evidencia esta múltiple existencia en el tiempo y en el espacio dentro del intercambio comunicativo entre la obra y el público, podemos entonces establecer que la obra estaría evidenciando la construcción del tiempo dramático, el cual se encarga de resolver la paradoja creada entre estas dos realidades.

Según Barrientos, el tiempo dramático es “los procedimientos artísticos que permiten (re) presentar el macrocosmos argumental en el microcosmos escénico” (2012, p. 98). Para poder resolver esta distancia entre los dos tiempos antes mencionados (el diegético y el escenificado) la puesta en escena empleará elementos artísticos, en el sentido que podrá mezclar el tiempo de la fábula y el de la realidad utilizando saltos, repeticiones, detenciones, elongaciones y otras herramientas narrativas .

Sin embargo, esta estructura que plantea Barrientos no nos permite entender aún cómo se relaciona el tiempo teatral con la mirada del otro. Para ello podemos citar a Lehmann,

quien en la sección que le dedica a la “crisis en el tiempo” en su *Teatro posdramático* (2013), señala que la crisis en el drama es esencialmente una crisis en el tiempo (2013, p. 310).

La crisis del tiempo en la obra de teatro se refiere a la dimensión cronológica de la misma, la cual deja de ser ordenada y causal y se vuelve fragmentada, discontinua, mostrando procesos que no siguen una estructura racional, sino que provienen del caos mismo de la vida. El tiempo deja de ser visto como un todo ordenado y pasa a mostrarse accidentado, irresoluto, desfasado. Muestra la perspectiva del personaje, pero al mismo tiempo muestra también cómo esta perspectiva es influenciada por otras perspectivas de otros personajes o por momentos determinados y acciones particulares. Estos cambios, alteraciones y fragmentaciones devienen en un drama accidentado, un drama en el cual está inscrito una crisis. La crisis del tiempo va a mostrar al drama, ya no en el sentido clásico, donde existía un orden y un todo organizado, sino que nos muestra un todo fragmentado, nos muestra vacíos, rupturas, saltos, regresiones, tiempos expandidos o detenidos.

La estructura fragmentada de *Sangre como flores* responde justamente a aquellos momentos donde la mirada del otro afecta o ha afectado a Federico. Nos muestra situaciones clave para entender las relaciones entre el personaje principal y los demás personajes, y cómo esta suma de relaciones va afectando el comportamiento y la identidad del poeta español. La estructura temporal fraccionada expone que dentro de los afectos o las carencias que se construyen en las relaciones con los demás sujetos no existe una temporalidad establecida ni un orden planificado, sino que es arbitraria y caótica. La mirada del otro como elemento que valida, pero al mismo tiempo como elemento que censura, es un objeto que queda inscrito en el individuo - en este caso en Federico - dentro de una temporalidad que no se puede contar en un orden cronológico, más bien nos muestra como esta mirada aparece siguiendo patrones que dependen de otro tipo de relatos más ligados a elementos simbólicos como la palabra o las imágenes.

Aquella fragmentación del tiempo va a evidenciar la fragmentación del propio sujeto y cómo el comportamiento de los otros personajes y el de la sociedad, inscritos en la obra de teatro, afectan su constitución como individuo. Esta fragmentación del tiempo también está acompañada por una fragmentación en el espacio: tiempos y lugares se entrecruzan entre representaciones que podríamos llamar “reales” - o dentro de una temporalidad que podríamos llamar “presente” - y otras imágenes de representación que reflejan espacialidades o temporalidades subjetivas y disruptivas.

En la obra podemos encontrar nexos entre los personajes que están contruidos a partir de la conexión entre el tiempo/espacio con la mirada del otro y cómo ésta influye en la estructura de la obra de teatro. Podemos encontrar tres vínculos claves en la obra, las tres en relación con el sujeto central Federico García Lorca. En primer lugar, con Vicenta, la madre de Federico, y su alter-ego, Bernarda Alba; luego la presencia del primer amante, la cual se mueve entre la realidad y una presencia onírica constante; y, finalmente, con el público/sociedad. Son estas escenas, las cuales se alternan con un relato ordenado en tiempo y espacio, las que escapan a una concepción realista de la temporalidad y se ubican en la doble realidad de la obra de teatro, la realidad de la fábula y la realidad de la sala de teatro. Este distanciamiento, distanciamiento en cuanto se hacen visibles los dispositivos escénicos, es el que permite al público comprender que el sujeto Lorca no responde a una subjetividad interna y fija sino a una subjetividad afectada por sus relaciones y cómo en esas conjunciones está inscrita la mirada del otro de una manera concreta, escénica.

En la primera escena de la obra, Lorca, al descubrir la mirada del otro/público, decide salir huyendo del espacio/teatro, pero es la presencia inmediata de todos los demás personajes que lo obligan a quedarse en escena afectándolo en su comportamiento. Son los otros los que condicionan el comportamiento de Lorca. En la escena siguiente, el personaje Lorca es asaltado por hombres/máscaras los cuales, tanto física como verbalmente, intervienen al individuo Lorca, determinándolo, condicionándolo, sujetándolo, atrapándolo en su condición

de sujeto atrapado en una realidad externa a él, pero constantemente en relación con él. Los tiempos y los espacios en estas dos escenas no siguen una estructura lógica; es la presencia de los otros la que acciona este desplazamiento espacial y temporal en la obra.

En esta segunda escena los hombres/máscaras verbalizan cómo los otros ven a Lorca, qué esperan de él, mientras el sujeto Lorca grita su imposibilidad a escapar de esa realidad. Vemos a un sujeto sin posibilidad de acción, un sujeto devenido en un individuo sin agencia, atrapado e inmovilizado.

En otras escenas vemos la relación de Lorca con Bernarda Alba, basado en el personaje de *La casa de Bernarda Alba*, el cual dentro de *Sangre como flores* es un alter-ego de Vicenta, la madre de García Lorca. La misma actriz, Sofía Rocha, representa a estos dos personajes que parecen ser dos caras de la misma moneda.

Por un lado, Bernarda es la representación de la ley, de la norma social. Ella es el “nombre del padre”, la ley social inscrita en Federico quien le exhorta constantemente a “ser hombre” según los patrones de la época. Bernarda encarna la ley social de una cultura machista, heteronormativa y rígida. Los tiempos y espacios de la representación de Bernarda no están inscritos en los tiempos diegéticos de la obra, sino dentro del tiempo de la representación, donde asaltan a Federico luego de cada encuentro con su amante, Emilio. Es la culpa que lo censura después de cada encuentro amoroso. Bernarda lo sabe todo, sabe lo que ocurre en la realidad, sabe lo que Lorca piensa y, sobre todo, sabe lo que el autor español teme. Es la presencia del superyó o de la ley social, de ese mundo que todo lo ve y ante el cual no nos podemos esconder. Es la ley social que irrumpe en escena de manera brusca y autoritaria, no sigue tiempos ni espacios, es decir es la mirada que ha sido inscrita de manera total en el sujeto Federico, afectando su realidad y su propia identidad.

Por otro lado, Vicenta, la madre, es la representación de una feminidad reprimida, atrapada ella misma bajo los estándares sociales y culturales de esa época, obligada a convertirse en esposa y madre como esperaban su madre y su familia. Obligada a desposar a

un viudo con un nombre importante en el pueblo, sin opción alguna a negarse o elegir otro camino. Su espacio es el espacio del hogar, donde Federico busca reposo, afecto, respiro, pero tampoco lo encuentra; la madre es incapaz de construir ese espacio para su hijo, pues lo rechaza. Este rechazo responde a la conducta del poeta andaluz que dista mucho de ser lo que su madre espera. La mirada de la progenitora también censura a su hijo. Al no quebrarse la relación filial se transforma el espacio del hogar en uno distante, donde el tiempo también se ve afectado, pues no se crea el vínculo familiar entre estos personajes, lo cual deriva constantemente en escenas interrumpidas.

Es este doble personaje quien constantemente niega a Lorca la posibilidad de representarse a sí mismo y lo exhorta a “cumplir su rol”. Mientras la madre se ancla en la realidad, Bernarda la supera, está fuera de esa realidad. Bernarda es quien le dice a Federico qué es posible y qué no, le dice que su madre nunca aceptará que se case con un hombre, que su amante lo cambió por una mujer para ser aceptado en las altas esferas, le anuncia que lo van a matar, y lo evidencia como el personaje trágico de sus propias obras. Bernarda dice abiertamente lo que Vicenta calla. Bernarda limita al poeta, le advierte del rechazo, del juicio, de la persecución, le demanda convertir a su amante en mujer.

Es en los momentos donde la relación entre el tiempo y el espacio de la obra se fragmenta que se visibiliza la mirada del público, nuestra mirada como comunidad y nuestros propios comportamientos. Estos se muestran afectados por una estructura de pensamiento que está instaurada con fuerza en nuestra sociedad; una estructura heteronormativa, patriarcal y profundamente machista. Bernarda representa a esa sociedad que hace suyos esos valores y los defiende a toda costa para sobrevivir a sí misma. Bernarda busca limitar y censurar a Lorca, y al no conseguirlo, lo llama a escapar, pero jamás lo acoge, siempre lo trata como a un extraño, como a uno que justamente se encuentra fuera de la ley.

Estos recursos teatrales, la fragmentación de espacio/tiempo y la irrupción de personajes en escenas no acabadas así como el hecho que la misma actriz represente a

Vicenta y Bernarda, evidencian que el objetivo tanto del dramaturgo como del director de *Sangre como flores* no están orientados en reproducir fielmente los hechos ocurridos en la vida de Lorca, sino en generar una reflexión y una crítica sobre los mismos. La estructura misma de la obra refuerza la noción de que la subjetividad es afectada por la relación con los otros sujetos y cómo esta relación no es natural sino construida en base a la aceptación o la censura que los otros sujetos puedan ejercer sobre el sujeto central. Dentro de esta subjetividad relacional y en los procesos de aceptación y censura se encuentran inscritas estructuras de poder hegemónicas que van a determinar qué es lo aceptado y qué no, qué forma parte de una “normalidad” y qué está fuera de ella. Es en este punto donde se entiende que el sujeto Lorca no es afectado por su “destino”, sino por una serie de entramados y construcciones sociales que lo fuerzan y lo empujan hacia ese “destino”, aunque él mismo decida escapar de él.

Una mirada despreocupada frente a esta estructura podría decir que se trata del azar que arrastra a Lorca a verse cada vez más atrapado por sus propios fantasmas, siendo él mismo culpable de sus propios actos, en lugar de notar los fantasmas sociales presentes en la mirada de los demás personajes como elementos totalizadores que imposibilitan la existencia de una identidad (la de Lorca) que no entra dentro los patrones sociales construidos por una estructura hegemónica. Estructura hegemónica que finalmente justificará la violencia final con la cual es tratado Lorca. Violencia que literalmente inmovilizará al personaje principal y que no le permitirá escapar, hasta ser finalmente desplazado y exterminado por los sujetos que reproducen la estructura dominante y las ideologías totalizadoras y universalistas heteronormativas y binarias.⁶

Lorca es constantemente asaltado por las entradas y salidas de nuevos personajes, no necesariamente en orden cronológico, sino intencionadamente construida sobre saltos y

⁶Es necesario aclarar que no se trata de victimizar el personaje de Federico García Lorca, ni de crear binarismos invertidos donde éste se ubica en la posición de la víctima y los demás personajes en la posición de los victimarios, sino de extender una crítica sobre las estructuras que están detrás de estos comportamientos.

cambios de tiempos y espacios. Esto permite al lector y al espectador ver claramente un juego de roles y posicionamientos en acción, que se sostienen dentro del texto y su representación.

Al mismo tiempo se puede ver cómo es la “mirada del otro” la que va configurando y reconfigurando, cuestionando, maquillando, silenciando, censurando al personaje principal en su performance durante la obra. Dentro de esta acción de reconfigurar, cuestionar, condicionar al personaje de Lorca encontramos un patrón o un motivo que se repite constantemente. Este motivo es la condición de masculino o no masculino. Este móvil va a estar presente de inicio a fin tanto en el texto de Adrianzén y como en el montaje de Isola, y será la causa que constituirá en Lorca una identidad como sujeto dentro de su sociedad con las implicancias jurídicas que ello signifique. Implicancias jurídicas como la ilegalidad del matrimonio homosexual, el cual deseaba Federico, pero era imposible en aquella época. Realidad muy similar a la actual en el Perú y que dialoga directamente con nuestro presente inmediato, donde si bien la mirada hacia las distintas masculinidades se ha empezado a abrir, no obstante, legalmente sigue siendo negada y en muchos espacios silenciada, tal como le sucede al personaje del autor andaluz en la obra de teatro.

Es a través del desarrollo de las interacciones de los personajes donde se puede leer los procesos y las crisis de identidades que sufren los individuos, ya sean perpetuadores de la hegemonía masculina como receptores de la violencia ejercida por la misma. La construcción propia de la obra a base de diálogos, es decir propuestas y respuestas, hace de este proceso de interacción una lectura clara, en donde los posicionamientos que asumen los personajes frente a la creación, imposición o anulación de identidades develan lo que Aresti menciona en *A la nación por la masculinidad. Una mirada al género de la crisis del '98*. Aquí Aresti señala:

La crisis de identidad como las identidades mismas, serían así procesos intersubjetivos a través de los cuales nos reconocemos en las expectativas, juicios y valores proyectados por el mundo que nos rodea. Se trata de una

operación recíproca, en la que el éxito de la interpelación refuerza a su vez las expectativas y reafirma los juicios de aquel que nombra, en un recorrido de ida y vuelta (Aresti, 2014, p. 48).

Esta idea es clave si pensamos que “la mirada del otro” expresada dentro de la obra *Sangre como flores* se revela a través de los diálogos que sostienen los personajes de la obra. Cada interacción discursiva refuerza o censura los posicionamientos de cada sujeto en cada proceso intersubjetivo en el que se ve involucrado.

A través de los diálogos desarrollados a lo largo de la obra, diálogos que en algunas escenas siguen un orden y una cronología temporal, pero que en otro se presentan como disruptivos y fragmentados, se construyen y se constituyen las identidades de los personajes. La construcción de los diálogos es un proceso intersubjetivo ya que depende de la relación que se genera entre dos personajes. Esta estructura es reflejo de varios aspectos. En primer lugar, refleja la relación entre los personajes y su posicionamiento; como es el de madre-hijo, o el de amantes, o el de alumno-profesor, o el de autor-editor. Estos posicionamientos los colocan a los personajes en determinados roles que se generan y se desarrollan en su misma interacción. Es decir, al Lorca decirle “madre” a su madre la posiciona como tal, acción dentro de la cual existe un reconocimiento a su posición de hijo; o cuando la madre pone en duda la “verdadera” masculinidad de Federico al exigirle preocuparse por cosas de hombres, casarse y tener hijos; y así sucede también con los demás personajes. Sin embargo, existen otros niveles de posicionamientos donde podemos ver hasta qué punto podemos reconocer la frase de Aresti en la obra de Adrianzén, la cual va a esclarecer la presencia de la “mirada del otro” en los procesos intersubjetivos y cómo esta se construye en un proceso relacional que va a condicionar la identidad del sujeto.

En las escenas que develan la fragmentación temporal en la cronología de la obra, aparecen diálogos como dispositivos directos que muestran un proceso intersubjetivo aislado, en el sentido que no están afectados por una sucesión de hechos, sino que son independientes

de las circunstancias cronológicas de la obra. Este proceso intersubjetivo “puro” muestra de manera directa cómo la mirada del otro está inscrita en la construcción de los diálogos a través de lo que se dice en cada escena. Los personajes desean ser reconocidos por el otro y van a reclamar ese reconocimiento de manera directa y “pura” sin tener otro objetivo que el de ser constituido como sujeto por el otro. Ello nos lleva al plano del deseo.

Dentro de los procesos intersubjetivos de los diálogos entre los personajes, se genera un proceso paradójico, el cual es propio del teatro. Los diálogos ya escritos se representan en escena como si no existieran previamente, lo cual hace que el público acepte como verdadera la interacción que sucede en escena y, mediante el efecto de distanciamiento, procuran que los espectadores no pierdan conciencia de que se trata de un proceso relacional construido. Esta doble realidad de la obra permite observar los procesos intersubjetivos como un proceso de creación donde intervienen ambas subjetividades y en donde la “mirada del otro” se encuentra presente en la necesidad que presentan ambos personajes de ser reconocidos entre ellos. Entonces, se hace explícito - mediante los diálogos construidos - las expectativas de los personajes a la par que se reafirman o se contradicen juicios de valor, como señala Aresti. Dentro de este proceso el público juega un papel activo al validar o censurar la interacción entre los personajes, lo cual genera, a su vez, un nuevo proceso de interacción. Este nuevo proceso de identificación se daría entre el público y los personajes en todo el desarrollo de la obra.

2.2. El deseo como el deseo del otro y constitución de la identidad.

A lo largo de *Sangre como flores*, Federico García Lorca busca ser aceptado como lo que es, busca un reconocimiento a su identidad de género como sujeto dentro de su sociedad. La identidad del Lorca poeta le resulta incompleta; la identidad del Lorca marxista, de la misma manera; la identidad del Lorca figura de las letras hispanas, consagrado en Madrid y

en el extranjero, no calma el dolor de no poder ser admitido como el hombre homosexual que es.

La identidad de género en Lorca es como una cruz que carga a cuestas, una cruz que le recuerda que no puede realizarse como sujeto social pues su “calidad” de persona se ve “manchada” por su “condición” de homosexual. Al igual que en su relación con los otros, donde se muestra un sujeto fraccionado en sus relaciones, dentro de una estructura teatral fragmentada, la identidad de Lorca se muestra fracturada. Es una identidad que busca reflejarse y ser comprendida por quienes lo rodean como una forma de realización, pero sin conseguirlo. La identidad de Lorca nunca será entendida como válida por la sociedad en la que habita, pero, sin embargo, Lorca performeará su identidad de manera abierta pese a que ello le lleve a tener relaciones de poco reconocimiento tanto con su madre, Vicenta, como con su primer amante, Emilio.

Vicenta y su alter-ego, Bernarda, representan para Lorca el ideal normativo, la regla social que una y otra vez le recuerda que está incompleto como “hombre”, y le demandará coherencia y continuidad con una herencia cultural a cuál fue introducido por la educación materna. Mientras que Lorca, en contraposición al reclamo de la madre, reclama para sí el reconocimiento de ser un hombre, un hombre que desea a otro hombre. La crisis del personaje de Lorca es claramente una crisis de la identidad, entendiendo identidad como un constructo social y no como una libre concepción del individuo.

Aquella identidad reclamada por Lorca se le es negada en su reconocimiento, como si no fuera posible o no fuera parte de la realidad. Mediante las interacciones de los personajes y los textos de la obra vemos cómo el deseo de Lorca de ser visibilizado por otro en su totalidad jamás será posible. Ni en su madre, ni en sus amantes, ni en su público. La madre y demás personajes le recuerdan a Federico que aquella realidad que desea sólo le pertenece a él en sus sueños, pero que refleja una realidad falsa, imposible, que sólo puede permitirse en

las sombras y en los silencios y que jamás debe ser pronunciada. Por lo tanto, nunca debe ser parte de un discurso. Lorca ubicará ese discurso en sus obras. En otras palabras, Lorca encontrará en sus poemarios, obras de teatro y demás textos la posibilidad que la ley social le niega.

La mirada de ese gran otro (la ley social) determina que la identidad de género de Lorca no debería existir, no debería ser vista, ni puesta en práctica. Solo en las sombras se podrá practicar esa identidad, pero quedará oculta para las luces de la sociedad. Este es el discurso sobre el cual se construye y que al mismo tiempo critica *Sangre como flores* tanto a nivel de texto y como de representación. Sin embargo, de igual modo, algunos miembros del público parecen repetir aquel discurso al censurar la “excesiva homosexualidad” del Federico García Lorca de Adrianzén e Isola. Por ello, antes de realizar el análisis de la identidad dentro de la obra, primero es necesario preguntarnos a qué nos referimos con identidad, y cuál es la relación entre la identidad y la mirada del otro.

Si partimos del concepto de identidad desarrollado por Jonathan Culler en su texto *Identidad, Identificación y Sujeto en Breve Introducción a la Teoría Literaria* (2000) podemos partir desde la misma pregunta que formula el autor: “¿Qué es eso “yo” que soy yo? Y ¿qué lo hace ser lo que es?” (2000, p. 131). Para responder a esas preguntas el autor identifica cómo se ha respondido a esas interrogantes desde distintos puntos de vista, los cuales se resumen en dos nuevas preguntas. La primera reflexiona sobre si el “yo” es algo dado (pre-cultural) o construido (cultural) y la segunda sobre si la naturaleza de ese “yo” es individual (el individuo cambia según las circunstancias) o social (posicionamientos que se asume como sujeto).

Dentro de estas variables se han construido cuatro líneas de pensamiento:

- Dado e individual (“Yo” como un ser interno y único y por lo tanto anterior a todo proceso cultural)

- Dado y social (el “yo” determinado por orígenes y atributos sociales, estos atributos condicionan la naturaleza del yo y son fijos)
- Individual y construido (el “yo” es de naturaleza variable)
- Social y construido (el “yo” asume diferentes posiciones que ocupa como sujeto)

El primer y segundo punto responden a un concepto muy cuestionable sobre el “yo” dado en un supuesto estado natural, primario, anterior a todo proceso cultural que lo aleje de una supuesta verdadera naturaleza. Esta concepción de “yo” parte de una visión universalista y totalizante que se aleja de la estructura en la cual se construye esta investigación. Sin embargo, es importante reconocer estas dos líneas de pensamientos, pues están presentes en *Sangre como flores*. El “yo”, tanto individual o social, parten del presupuesto de un “yo” ya definido en su esencia; este “yo” define a la persona dentro de estructuras idealistas o biologicistas que ubican al individuo en un estado previo al sujeto, con un destino definido y un origen anterior a la práctica del sujeto mismo. Por lo tanto, es posible reconocer ese “yo” dentro de conceptos y patrones genéricos y abstractos como los conceptos universalistas de hombre, mujer, humanismo, modernidad, occidental, heterogeneidad, entre otros, conceptos donde se preestablecen características y mandatos que rigen el comportamiento de las personas.

Éstos son conceptos anteriores a la práctica del individuo dentro de la sociedad, y son guiados por teorías que buscan ubicar un centro indivisible dentro de una estructura social fija y establecida. Estos ubican al individuo en un estado de existencia previo a su materialidad y a su práctica social. Un gran ejemplo de este concepto lo podemos ver en las prácticas religiosas más conservadoras, según las cuales el hombre parte de un centro indisoluble que lo ata a un Dios fijo e invariable, y que lo condiciona a un comportamiento regido por normas establecidas que, se supone, carecen de un autor humano y son atribuidas a este Dios. Se

invisibiliza, entonces, la mano humana para naturalizarla como un precepto divino, como un mandato que trasciende a la mera realidad humana.

El gran problema de estos conceptos es que están contruidos por la mirada de un solo sector, el sector dominante. Es así que la concepción de hombre responde a una mirada occidental, moderna, binaria, heteronormativa. Nuestra sociedad contruida bajo esos patrones desplaza otros actores sociales, aquellos que no cumplen los patrones predominantes. Dentro de este grupo subalterno e invisibilizado se encuentran la mujer, las comunidades no occidentales, las sexualidades periféricas y toda “alteridad” que no cumpla con esta hegemonía.

Es importante señalar, como crítica, que este tipo de teoría no solamente es puesta en práctica por los sectores más conservadores de la sociedad, sino que muchas veces, como lo señala Butler y otras feministas como la filósofa y teórica feminista estadounidense Nancy Fraser; corrientes progresistas de un feminismo que basa su revalorización del sujeto “mujer” desde una mirada occidental, de clase media, blanca, letrada y universalista, así como el grupo feminista radical trans-exclusionarias las cuales tienen un discurso biologicista que niega las mujeres trans.

Tanto Butler como Fraser señalan que el feminismo instaura identidades grupales unificadoras con el fin de crear una unidad común, donde el reconocimiento se vuelve un espacio de ejercicio de poder sobre los miembros que no cumplan con los patrones establecidos. En muchos casos el sujeto de “mujer” invisibiliza otras características ligadas a patrones sociales, raciales, culturales y de género. En otras palabras, caen en la tentación de crear nuevos centros de poder y determinar o crear procesos biologicistas a partir de reificar sujetos y posicionamientos desde un proceso de representación que centralice nuevamente los sujetos de representación y excluya a aquellos sujetos que no se encuentran representados dentro del sujeto “mujeres”. Se parte de un “yo” universalista en el sentido social, y dado en el sentido de sujeto. Esta práctica, como toda práctica hegemónica o toda práctica que

proviene de un concepto o ideología absoluta, en lugar de cumplir su misión de inclusión genera división y segregación.

Dentro de *Sangre como flores*, las prácticas universalistas tendrán su clímax en la victoria nacionalista en la Guerra Civil y la asunción al poder del general Francisco Franco, quien instaurará los axiomas de Dios y Patria como pilares y leyes fundamentales sobre las cuales se regirán los comportamientos de los españoles, relegándose como periféricos a aquellos que no cumplan con esas máximas absolutistas. Con ello, se genera una reificación de la identidad española donde sólo podrán considerarse como tales los que cumplan al pie de la letra los mandatos de la Iglesia Católica y de la dictadura franquista, los que no cumplan con los mandatos son considerados traidores a la patria y, por lo tanto, no ciudadanos, e inclusive no personas.

Lorca, en la obra, al ser capturado por los oficiales franquistas es blanco de violencia física debido a su condición de marxista y, especialmente, de “no hombre”, es decir, como individuo que excede en su naturaleza a lo normado como “hombre”. El reconocimiento se le otorga en función a los excesos físicos que se puedan ejercer sobre él, ya que se le considera como un desviado de los patrones establecidos como naturales. A partir de una práctica que excede los patrones jurídicos, Lorca es tomado prisionero y sentenciado sin juicio ni posibilidad de réplica, que se deberían conceder a un individuo considerado como ciudadano. Sobre Lorca se practican ejercicios de poder permitidos por la existencia de un centro hegemónico y por la atribución de una identidad fija que se encuentra fuera de los parámetros establecidos. En este caso el proceso de reconocimiento de la identidad no se da por un ejercicio de identificación sino por un ejercicio de agresión extrema explícita.

Dentro de la obra también se visibilizan procesos de reconocimiento de la identidad por una coacción implícita. En el relato de la madre de Federico se puede reconocer que por su “condición” de mujer está sujeta a los deseos del varón. En este caso de quien es su marido y padre de Lorca, quien dentro de una práctica social y un ejercicio de poder naturalizado por

su sociedad decide que sea ella a quien desposar sin tomar en cuenta el deseo real de Vicenta. En este caso el proceso de reconocimiento de identidad se hace a través de la concepción de una identidad dada, en este caso social. Al ser mujer se le identifica como un sujeto que depende de la voluntad de un hombre, y ante lo cual se le exige que se comporte como “mujer”: convertirse en esposa y de tener hijos.

Como se puede ver, en ambos casos el proceso de reconocimiento de la identidad parte de patrones y conceptos fijos y universalistas previos a la experiencia de la propia persona, los cuales son tomados como elementos que justifican el comportamiento que asumen otros sujetos frente al sujeto central. A Vicenta se le obliga casarse y concebir hijos, pues es así el deseo del esposo y es lo que manda la ley social, tal como lo expresa la misma Vicenta:

Tenía que buscar otra mujer que le procure descendencia y vino por mí. “¿Qué mayor felicidad para una pobre maestra casi solterona?” dijeron todos. Él derribó la puerta de mi aula. Me llevó a su casa. Me hizo su esposa. Me cubrió de perlas, y me sembró cuatro hijos como cuatro cadenas de mármol.
(Adrianzén, 2011, p. 49)

A Vicenta nunca se le consultó si aquel era su deseo; su “condición” de mujer justifica que simplemente se le imponga el deseo de un hombre, ser desposada y embarazada. Mientras que en el caso de Federico su homosexualidad es el motivo para ejercer violencia sobre él, justifica sufrir vejaciones y, finalmente, el asesinato, en manos de los oficiales franquistas. En ambos casos el proceso viene desde la mirada de otro quien se atribuye la potestad de ejercer un poder sobre la otra persona en función a una jerarquía de identidades. En ambos casos encontramos un patrón, un hecho en común, donde se parte de una identidad de género normada por una ideología según la cual el centro es el hombre heterosexual como identidad reproductiva dominadora.

Por otro lado, el “yo” individual y construido responde a una concepción de una naturaleza variable del yo. El individuo no está totalmente definido, sino que es afectado por sus circunstancias y por el tiempo en que le toca vivir. Es así como el individuo puede cambiar, mutar en su concepción. Por su parte, el “yo” social y construido mira al yo como parte de una estructura social dentro de la cual cumple roles, y se encuentra como parte de una estructura aún más grande en cuyo seno ocupa distintos posicionamientos. Es dentro de esos posicionamientos sociales que cumple un rol.

El “yo” en esta perspectiva encuentra su definición en su performance, en su hacer. Es en la práctica que el yo se redefine y se reposiciona constantemente. Por lo tanto, la identidad es una práctica que constantemente se constituye en su hacer. Es en ese hacer que el yo encuentra su identidad. Ese hacer supone un rol y un posicionamiento dentro de la estructura, lo cual significa que el yo responde a prácticas que existen anteriores a él, pero reproducidas por él mismo. El yo es constituido por estas prácticas, pero al mismo tiempo reproduce y perpetúa a las mismas. Sin embargo, en su performance el yo tiene la opción de romper con estas prácticas e instaurar nuevas.

En esta teoría se ve la construcción de la identidad del sujeto como parte de un conjunto de identidades que son formadas y que reproducen una estructura social. Dentro de esta visión se ve a la persona como un individuo sujeto siempre a poderes externos relacionados a una estructura que lo forma pero que al mismo tiempo lo restringe y lo limita como sujeto.

Butler sostiene que toda identidad es inseparable de una identidad de género al señalar:

Sería erróneo pensar que primero debe analizarse la identidad y después la identidad de género por la sencilla razón que las personas sólo se vuelven

inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a las normas reconocibles de inteligibilidad de género (Butler, 2018, p. 70).

A partir de esta idea según la cual las personas son comprendidas como tal, o para usar un concepto que estamos desarrollando en esta tesis, las personas pueden ser reconocidas - por otro - como tal cuando poseen un género que es reconocido por las normas establecidas. En el proceso de identificación, la persona va a poder ser reconocida en su identidad a partir de una inteligibilidad de género en la cual se puedan reconocer los otros. Dentro de una hegemonía heteronormativa y binaria, sólo existen dos géneros reconocido por las normas: el masculino-hombre y el femenino-mujer, cualquier otro género fuera de este binarismo puede ser leído como imposible de identificar. No se produce por lo tanto el reconocimiento. Lo que se produce, por lo tanto, es la invisibilización o anulación de esa identidad.

En *Sangre como flores* se puede reconocer este concepto en tres textos continuos de Bernarda Alba al referirse a Emilio, el amante de Lorca: “No tiene trenzas” “Tampoco tetas” “Rebánale los hombros. Rómpele las quijadas. Conviértelo en una mujer como Dios manda” (Adrianzén, 2011, p. 18). Bernarda demanda violencia sobre el cuerpo del hombre homosexual para poder reconocerlo. Al no identificarlo como masculino exige entonces una mutilación del cuerpo para poder reconocerlo como femenino y por lo tanto poder validarlo “como Dios manda”. Sin esa violación a su fiscalidad seguirá siendo considerado sin identidad o con una identidad desviada. Al mismo tiempo, se justifica esa posibilidad de agresión en la homosexualidad del amante. Lo agrade porque no se reconoce en él, no lo reconoce como sujeto social en su corporeidad. Lo que ve en él es una deformidad, una aberración con la cual no quiere identificarse y por lo tanto ejerce violencia verbal.

Este momento tiene un eco en la obra durante el asesinato de García Lorca en manos de los militares franquistas, los cuales introducen un arma de fuego en el ano del poeta español y disparan con el revólver introducida en él como una forma de castigo físico y moral. No sólo matan el cuerpo, sino que destruyen su identidad. Es un ataque directo a la

“monstruosidad” que ellos ven en Lorca. Es tal el miedo de los militares de poder identificarse con la homosexualidad del dramaturgo español que desatan violentamente sobre él toda su crueldad. Este acto es al mismo tiempo un reflejo del ensañamiento que se ejerce contra los homosexuales o transexuales en nuestra sociedad. Los asesinatos en estos casos constantemente van acompañados de mutilaciones, desfiguraciones o agresión física de extrema crueldad, tal como la que sufrió el poeta y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, sobre cuyo cuerpo herido pasaron una y otra vez el carro con el cual escaparon sus asesinos. Las identidades de estos individuos vienen directamente marcadas por la identidad de género, que al estar fuera de las normas sociales, entonces son violentadas hasta que su “deformidad” es evidenciada, la cual queda como evidencia que justifica la demencia usada contra ellos.

La mirada del otro expresa un deseo de ser reconocido, un deseo de ser identificado. Esa mirada se construye en un proceso relacional, donde intervienen dos individuos, en donde las expectativas y las normas se satisfacen y se refuerzan dentro de esta práctica. Entonces podemos afirmar que, en la identidad de género, en el proceso que describe Butler, donde una persona se vuelve inteligible a partir de la inteligibilidad de su género, estamos ante un ejercicio de poder. Quien determina la inteligibilidad de un género es la estructura hegemónica soportada por una ideología que, mediante la mirada del otro y en un proceso relacional, constituye la identidad del sujeto. Esta identidad será válida en cuanto reproduzca los patrones establecidos y será reconocida como extraña mientras no reproduzca los valores establecidos.

Así, podemos inferir que la identidad del sujeto está sometida a poderes que no dependen de ella sino a una estructura externa, y mediante la implantación de una ideología se naturaliza esta estructura hegemónica. Por lo tanto, podemos encontrar que la identidad es una construcción que parte desde el otro, desde su mirada y por lo tanto desde sus juicios de valor, ya sea positivos o negativos. Esta mirada se desarrolla en todos los campos de la construcción de una identidad ya sea social, moral, política y principalmente de género.

En *Sangre como flores* Adrianzén reinterpreta y desarrolla esta mirada del otro a través de textos simples, pero al mismo tiempo cargados de la estructura hegemónica que condiciona la identidad de sus personajes a través de sus interacciones y sus réplicas. Tanto el texto como su representación re-escenifican estas interacciones de manera cotidiana, pero a su vez tajante e inmóvil. Ambos nos presentan esta mirada del otro como constructos sociales establecidos y fijos que simplemente se reproducen automáticamente a través del habla, pero también a través de los silencios, en los cuales se traslucen las grandes grietas que existen entre los conceptos de masculinidad hegemónica y otras masculinidades.

Es todo esto lo que nos presentan tanto Adrianzén en el texto como Isola en su reinterpretación del personaje de Federico García Lorca. Dentro de la obra, los diálogos se presentan como mandatos que van encerrando a Federico dentro de una identidad fija y limitada a la cual se le impone un “destino”, el cual se encuentra fuera de la estructura social. La última salida es escapar, como le exhorta su madre en una de las escenas finales, tal como le demandan los hombres/máscara al inicio de la obra. La obra parece exclamar: ¡A todos los hombres que cumplan el mandato social le serán perdonados sus pecados, pero a quien se resistan a cumplirlos le espera el castigo máximo: la muerte! Ante ello la única opción es huir, es invisibilizarse escondiéndose de la mirada del mundo. La exposición de una identidad distinta será castigada al final. Los diálogos con Vicenta y Bernarda Albo, con sus amigos y amantes animan a Lorca a permanecer recluido en el mundo imaginario de sus obras, a visibilizarse solamente como el dramaturgo español del momento, pero no más allá de eso.

Parte del público que asistió a las funciones del ICPNA en el 2011 parecía reclamar lo mismo: mantenerse entre las sombras y el silencio. El espacio teatral poco iluminado hace referencia a ello. Solamente cuando vemos al Lorca poeta canónico, el espacio se ilumina, mientras que permanece en un inquietante claroscuro cuando vemos a ese Lorca cuya identidad transgrede los mandatos sociales. Estos preceptos quedan expresados en las intervenciones de la madre y su alter-ego Bernarda quienes exhortan Federico a volverse

“hombre” - bajo la concepción hegemónica de “masculinidad”: heterosexual, productivo, conservador y fiel a las normas sociales. Adrianzén, a través los diálogos que sostiene el personaje de Federico con ambas mujeres, hace explícito cómo se silencia a Lorca para que siga instaurado el “nombre del padre” que ellas reconocen como necesario para una sociabilización moralmente correcta y productiva. Vicenta cumple con la demanda de producir un sujeto inteligible para la sociedad. Sociedad representada en la puesta en escena por el propio público que asiste y ve la obra. Es labor final del público validar esta ley social o criticarla.

2.3. Identidades silenciadas. Relaciones intersubjetivas entre los personajes de la obra y el desplazamiento de las identidades periféricas.

El personaje de Lorca es asesinado en un lugar y un espacio lleno de silencio. Según la fábula de la obra, basada en hechos reales, Federico García Lorca es llevado a las afueras de Granada, exactamente a Viznar, durante la noche. Este hecho fue realizado de manera clandestina, bajo el visto bueno de la cúpula franquista, pero al mismo tiempo cuestionado por varias autoridades de la época y sobre todo censurado por muchos intelectuales como Pablo Neruda, entre otros. Un documento de la policía franquista del 9 de julio de 1965, difundido en el año 2015, indicaba las razones de la ejecución, las cuales eran porque era “socialista, masón perteneciente a la logia Alhambra” y además “practicaba la homosexualidad y otras aberraciones” como señala la versión web de eldiario.es con fecha del 22/04/2015⁷

Ni el texto ni la puesta en escena de *Sangre como flores* mencionan este documento, dado que salió a la luz posteriormente a la temporada de la obra.

Quienes nos narran y anuncian la detención de Lorca son los hombres/máscaras, seres sin rostro, pero con conocimiento de los hechos, aquellos que actúan bajo la sombra, bajo el

⁷ https://www.eldiario.es/sociedad/Nuevos-documentos-franquismo-implicacion-Lorca_0_380063061.html

velo que los invisibiliza. Los mismos que al inicio de la obra exhortaban a Lorca a huir, a correr, aquellos que le anunciaban la muerte, pero que al mismo tiempo lo retenían y lo inmovilizaban. La escena de la muerte de Lorca es desgarradora en el sentido cómo su identidad es brutalmente violentada, tanto física como verbalmente. La mirada del otro se extiende sobre Lorca con la máxima violencia que se pueda expresar: la anulación del sujeto, de un individuo subyugado ante las fuerzas que lo apresan. El sujeto Lorca es posicionado como un espejo para las identidades que no forman parte del sistema, es puesto como un ejemplo de la acción que el poder hegemónico puede ejercer sobre los individuos. El individuo Lorca es asesinado por su identidad de género.

A través de los gritos y los insultos que le propician a Lorca antes de su muerte, los individuos hegemónicos visibilizan y verbalizan su ejercicio de poder, al mismo tiempo que le recuerdan a Lorca su identidad desviada y aberrante, lo posicionan fuera de lo permitido socialmente. Reclaman para sí mismos el derecho a reconocerse como los sujetos que portan la verdadera identidad, válida y auto afirmativa, la que cumple con el ideal normativo impuesto por la nueva hegemonía: la del nacionalismo a ultranza bajo la bandera de la Patria y de Dios.

Bajo aquella realidad que nos presentan el texto de Adrián y el montaje de Isola, se puede traer la pregunta y reflexión de Butler sobre el verdadero carácter de la identidad cuando dice: “¿En qué medida la identidad es un ideal normativo más que un aspecto descriptivo de la experiencia?” (2018, p.71) Esta pregunta conecta este concepto con aquel del mandato social. Existe una mirada del otro social y cultural en la cual el individuo busca identificarse y reconocerse. Este reconocimiento se realiza a través de las interacciones con los demás individuos en un proceso interrelacional.

Lorca se reconoce a través de las interacciones que sostiene con los demás individuos-personajes. Su deseo de reconocimiento se enfoca en su madre, a quien solicita validar su propia identidad. En el texto, la petición de Lorca hacia su madre es de ser amado por quien

es él, por lo que hace y por sus logros. Vicenta no satisface ese deseo, pues se muestra siempre insatisfecha y lejana. Ella le demanda comportarse como “hombre”, evidenciando los vacíos y las diferencias entre lo que espera de Federico y cómo se comporta éste.

Vicenta pone en evidencia una discontinuidad y una incoherencia entre la identidad de Federico y las normas de género culturalmente inteligibles en su sociedad. De lo cual podemos observar que, dentro del proceso del desarrollo de la identidad, lo importante no es la representación individual o “verdadera” de ésta, sino que responde a un proceso donde el individuo alcanza el nivel de sujeto dentro de una estructura social a partir de ideales normativos que condicionan su inteligibilidad social y que, al mismo tiempo, no pueden separarse de una inteligibilidad de género.

Según Butler, “los géneros inteligibles son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (2018, p. 72). Lorca representa, por lo tanto, una discontinuidad y una incoherencia dentro de esta línea consecutiva. Él evidencia una fragmentación en la identidad de género concebida por los ideales normativos, mostrando los límites de la misma y por lo tanto los límites de una estructura heteronormativa y binaria, la cual exige una coherencia dentro de lo que Foucault denomina irónicamente una “verdad” del sexo (1995). La performatividad sexual de García Lorca no concuerda con la performatividad que exige las normas sociales o culturales, debido a que su performance se construye fuera de la línea de coherencia de los ideales heterosexuales.

Tanto el texto como el montaje de la obra, al centrarse en la problemática identitaria de Federico García Lorca dentro de sus relaciones sociales y afectivas, visibilizan estas estructuras o normas establecidas y fijas y cómo la matriz cultural de la época exige que dicha identidad no existista - por lo menos a niveles públicos ni jurídicos. Federico desea poder amar a su primer amante de manera completa, pero tanto Vicenta como el propio amante se niegan.

Emilio, nombre del primer amante de Lorca, desea el reconocimiento social de su identidad como escultor, como artista. Para ello manipula constantemente a Federico para que, mediante influencias, logre posicionarlo entre la esfera más alta a nivel artístico y cultural de la España de la época. Sin embargo, ello no sucede, por lo cual decide abandonar al poeta y casarse con una mujer. Sin embargo, este primer amante nunca dejará de buscar a García Lorca, su deseo y su práctica sexual se completan con él. A pesar de ello, Emilio elegirá un comportamiento que sigue los ideales normativos y las reglas de inteligibilidad cultural. En este personaje, como en Vicenta, aunque de maneras diferentes, podemos observar los propósitos reguladores de los ideales normativos culturales de su época.

Los tres personajes, sin embargo, son desplazados de alguna manera. Emilio cumpliendo el mandato social, sin encontrar en ello el reconocimiento deseado, negando su identidad sexual a un nivel social, pero buscando entre las sombras su deseo sexual. Vicenta cumpliendo el rol subordinado que le impone la sociedad, negando su deseo personal de ser maestra y dedicar su vida a aquellas que siempre consideró como sus niñas. Y Federico García Lorca, enterrado al borde de un abismo, con sus obras prohibidas durante la dictadura franquista. Se podría interpretar que aquellos personajes son finalmente silenciados, como expresa el texto final de Vicenta luego de la muerte de su hijo:

Silencio. Mi hijo ya es un palomo de marfil bañado en camelias de escarcha.
Bendita sea la lluvia, porque moja la tierra donde está él. No quiero llantos en casa. Nos hundiremos todos en un mar de luto cerrando las ventanas. Silencio he dicho. ¡Silencio! (Adrianzén, 2011, ver Anexo, p. 213)

En este texto de Vicenta podemos encontrar el silencio como herramienta de la censura, pero también de inexistencia. La incomunicación busca negar su existencia. Quietud implantada por aquellos que aceptan las normas y no quieren ser violentados, supresión para aquellos que se atreven a desafiarlas y resignación en la invisibilidad de la madre. Si el discurso “crea” una identidad, el silencio las desaparece.

Federico García Lorca es un personaje invisibilizado que puede ser revisado como una subversión a los ideales normativos sociales y culturales del género en cuanto presenta y representa un disturbio en aquella estructura. Es dentro de ese sistema que Lorca presenta una grieta en su concepción como individuo desde una mirada sobre su identidad de género. La falta está en la discontinuidad de la relación sexo-género-práctica sexual y deseo. Es la alteración en esta línea de continuidad dentro de la identidad de género la cual significa un cambio subversivo a la norma social. Por lo tanto, el mandato social se fija en esa falla. Falla que debe ser silenciada para no afectar al resto de “hombres”. Es la censura la que debe encargarse de limitar o invisibilizar esa tara.

Sin embargo, no solamente es Lorca quien en su identidad significa una posible amenaza para el ideal binario, heteronormativo y falocentrista, sino también la propia Vicenta, Emilio y todos los demás personajes. El ideal normativo se reproduce en sus mecanismos culturales de regulación y control de las identidades con el fin de perpetuar la visión de los grupos de poder.

La homosexualidad vista por una masculinidad hegemónica heteronormativa es considerada como una desviación de lo “natural”, una desviación de los ideales normativos de género. Usando términos del psicoanálisis se podría decir que es un significante que no encuentra representación en lo simbólico de la hegemonía masculina. Sin embargo, si hacemos el ejercicio de repensar las estructuras, y *Sangre como flores* es un objeto para repensar justamente las estructuras que la atraviesan, encontramos que el significante masculino se encuentra encerrado en un simbólico desfigurado. El simbólico “masculino” responde, como hemos visto, a un ideal normativo que solo reconoce dos identidades de género, lo masculino y lo femenino, a las cuales están atribuidos ciertos comportamientos de manera sustancial. El masculino y el femenino se construyen en una oposición asimétrica en el orden de posicionamientos y de valoraciones en la estructura social. Al hombre se le atribuyen ciertos comportamientos que deben ser realizados para ser reconocido como tal.

En muchas sociedades, incluidas las occidentales, ser un hombre implica muchos privilegios, pero al mismo tiempo imposiciones de carácter social, cultural, económicas y de género. Cuando el individuo llega a actuar de manera que su identidad de género se vuelve inteligible para la sociedad entonces es reconocido como hombre. Este momento, en muchos casos, llega cuando el individuo realiza y materializa su primer acto sexual con una mujer. De esa manera se comprueba la continuidad de sexo-genero-práctica sexual y deseo. La constitución de un hombre se da en el proceso intersubjetivo entre el individuo y otro, siendo ese otro quien convertirá al individuo en un sujeto masculino.

En otras palabras, es “la mirada del otro”, con todas las implicancias y procesos que ella significa, quien va a constituir al individuo en hombre. Antes de ello el niño o adolescente está llamado constantemente a convertirse en un hombre. La identidad de “hombre” termina siendo, como dice Butler, al referirse a las identidades de género hegemónicas, un ideal normativo y no un aspecto descriptivo de la experiencia. Esto lleva al individuo masculino heterogéneo a constantemente performear su heterosexualidad, pues al ser un ideal normativo nunca se llega a poseer de manera total, pues la realidad siempre presenta elementos que alteran ese ideal.

En la obra, Federico García Lorca se niega a representar esa norma hegemónica de lo entendido como “masculino” y despliega su propia identidad contradiciendo los comportamientos establecidos y mostrando una dimensión de la masculinidad que llena de inseguridad y recelo a los demás personajes. Incluso sus amantes se mostrarán cuidadosos con la libertad expresada por Federico pues son conscientes que es una subversión que no puede ni debe salir a la luz sino tan sólo puede ser performeada en círculos pequeños y protegidos como lo era la comunidad artística madrileña de aquella época. Cuando Federico expresa la voluntad de volver a Granada hacia el final de la obra, sus amantes le recomendarán que no lo haga pues saben que ahí él se encuentra vulnerable a la represión y la violencia.

Bajo esta reflexión podríamos considerar al identitario normativo “hombre” como un simbólico creado artificialmente por una sociedad o una cultura bajo patrones genéricos e idealizantes que no mantienen una relación con la realidad sino más bien con fantasías reubicadas para crear patrones supuestamente masculinos. Es así que, desde pequeños, a los niños se les condiciona una forma de comportamiento, reforzando conductas que cumplan con los ideales heteronormativos masculinos como la fuerza, la competitividad, la dureza, la violencia reforzando esas conductas con elementos enunciativos como “los niños son así” o “déjalo, es un niño”. Sin embargo, si el niño no cumple con estos ideales se le castiga, siempre desde el lenguaje, con enunciados como “eso es cosa de niñas” o “¿eres niña acaso?” o “no te portes como niña”, siempre en comparación con el género femenino como oposición. Es así como el niño masculino se crea a partir de no ser femenino, negándose comportamientos que tengan que ver con la fragilidad, la sutileza, la belleza, los sentimientos, y otros elementos de la conducta que quedan relegados al mundo femenino. Se crea y se refuerza la oposición entre los géneros, y en cierta manera el rechazo a la diferencia y a los reposicionamientos identitarios.

Es así que al hombre heterosexual se le encargará los asuntos públicos, la fuerza y el liderazgo, mientras que a la mujer heterosexual se le encargará los hijos, la casa y los sentimientos. Los hombres femeninos o las mujeres masculinas serán tratados como la diferencia, cuya expresión o se esconde o se compadece o se violenta. Este proceso es reproducido por una sociedad que reconoce una sola masculinidad como hegemónica y que señala lo disidente como producto de alguna desviación o como una multiplicidad subversiva del género.

Dentro de *Sangre como flores* podemos encontrar enunciados que refuerzan el binarismo de género, las diferencias en los posicionamientos y desplazamientos de identidades periféricas. Algunos de estos textos son:

Eres hombre, y los hombres tienen sus asuntos. El mundo es grande para ellos y las mujeres somos pequeñas. Servimos la mesa y nos dejan a un lado. Cazuelas con azafrán y romero, y luego, olvido. (Adriazén, 2011, ver Anexo p. 165)

¡Produce dinero, ya cumpliste treinta años! (p. 167)

Tus ocho primos García varones de tu edad ya están casados todos. Con varios hijos y otros en camino. (p. 179)

Los hombres cortan el pan con las manos. (p. 179)

La gente calla de pronto cuando tu padre entra en los cafés. Pero si un día se les acabara el respeto...⁸(p. 180)

Todos estos textos son dichos por Vicenta a Federico, lo cual nos señala a la madre como el sujeto que, mediante la educación, es el primero en reproducir estos patrones en la educación de los niños reforzando o censurando conductas. Sin embargo, detrás del comportamiento de la madre existe una violencia inscrita y estructural que la determina en su comportamiento.

Se le obliga a la madre distanciar al hijo hombre del mundo femenino y acercarlo a lo que supuestamente corresponde al mundo masculino, si no lo hace será víctima de las miradas prejuiciosas de los demás por no saber “criar bien” a su hijo. Como lo narra la propia Vicenta al contar la bofetada que le dio su esposo el día que vistió a un Federico recién nacido con prendas femeninas: “Cuando te vestí de raso y blondas, tu padre me alzó la mano por única y última vez. “¡Es varón!” rugió.” (Adriazén, 2011, ver Anexo p. 204). Luego Vicenta se encargaría de reproducir con su hijo la misma normativa al constantemente recordarle que es varón, particularmente cuando Federico manifiesta su amor por la belleza,

⁸En relación a la homosexualidad de Federico, secreto a voces en Granada.

por las flores, por los versos. Ella es la primera en silenciar y desplazar la identidad de su hijo, pero al mismo tiempo silencia y desplaza su propia identidad.

La figura materna, desde la mirada de la ley social, es asociada a los cantos de noche para poder dormir, o a los brazos que calman cuando los niños se asustan, o la mirada comprensiva y las palabras de amor para tranquilizar lo que sea; es así mismo la imagen de la belleza, la ternura, la fragilidad. Pocas veces es la imagen de fuerza, tesón, inteligencia o resistencia. Estas son características que, sin embargo, reflejan de mejor manera el mundo real de la madre. Vicenta no se identifica con ninguno de los dos aspectos, al mismo tiempo que se considera pequeña y frágil, se muestra distante y fría con su hijo. El calor de la madre jamás lo muestra a Federico. Ella no desea cumplir ese papel, pues ella misma ha depositado la culpa de haber sido madre en el hijo. Vicenta nunca deseó ser madre.

Fue el propio Adrianzén que en una conversación me confesó la posibilidad que Vicenta fuera una lesbiana reprimida. Ello se puede entrever en la diferencia cómo manifiesta su amor y fascinación por el mundo femenino y su aberración al mundo masculino. En la conversación final entre los personajes, cuando Federico le pregunta por su gran deseo, su madre le contesta:

Hacíamos títeres de lana. Perrillos de papel. Ramos de mirtos. No tardarían en crecer. Sus cinturas se convertirían en lirios. Sus pechos, en rosas blancas. En amapolas sus caderas. Iban creciendo ante mis ojos cada mañana. Y cuando estuviesen hechas, sabía que iban a quererme tanto como las quería yo. Yo esperaba. Contemplando. Pura. Limpia. Sin pecado. Esperaba. (Adrianzén, 2011, ver Anexo p. 203)

Este texto presenta el mundo idílico de lo femenino expuesto en el desarrollo físico de sus alumnas y en la pureza de su sexo. Ante lo cual contrapone el mundo masculino como violento y castrante:

“Pero una mala noche, el rico hacendado García se quedó viudo, sin hijos. Tenía que buscar otra mujer que le procure descendencia y vino por mí. “¿Qué mayor felicidad para una pobre maestra casi solterona?” dijeron todos. Él derribó la puerta de mi aula. Me llevó a su casa. Me hizo su esposa. Me cubrió de perlas, y me sembró cuatro hijos como cuatro cadenas de mármol” (Adrianzén 2011, ver Anexo p. 203)

Aquí, la sexualidad se vuelve fría, violenta, y pierde la belleza de la sexualidad femenina expresada en el primer texto. Vicenta muestra en ambos textos cómo violentaron su identidad, cómo desplazaron su deseo y cómo la obligaron a vivir una vida que ella no quería. En otras palabras, su amor por el mundo femenino fue silenciado forzándola a ser madre y cumpliendo el mandato de convertirse en mujer.

La figura de Vicenta dentro de la obra de Adrianzén es fundamental, como lo son las figuras femeninas en el mundo poético y dramático de García Lorca . Ellas cumplen un doble papel, por un lado reproducen las estructuras de poder, pero por otro lado las denuncian y las hacen evidentes de una manera muy sutil pero al mismo tiempo desgarradora. Como cuando Vicenta demanda “Silencio!” luego de la muerte de Lorca, o cuando nos cuenta que se vio obligada a casarse y a engendrar hijos. Para un espectador atento, esos textos son sutiles pero al mismo tiempo enormes gritos de ayuda, donde quien los escucha podría preguntarse ¿por qué tiene que ser así? O ¿cómo sería si eso no fuera así de determinante? Por qué Vicenta no puede ser Vicenta, por qué Bernarda siempre aparece entre sombras, por qué la madre es quien reprime sus sueños por cumplir su “deber social” de casarse y cumplir como ama de casa. Los personajes mujer reflexionan sobre eso en las letras de Lorca y en los textos de Adrianzén. El mundo femenino es el que da su voz para denunciar, para levantar el polvo y dejar ver las diferencias, las injusticias, los abusos, los silencios forzados. Son aquellas las que de alguna manera hacen posible que nosotros podamos ver el drama de Lorca. Y Adrianzén lo desarrolla y lo lleva a través de toda la obra. Las figuras masculinas, en la

mayoría de veces son simplemente arrastrados por estas estructuras sin ser conscientes de sus privilegios o de sus censuras. En *Sangre como flores*, Federico lleva en él la consciencia y la inconsciencia de estas estructuras, las sabe, pero prefiere hacer caso omiso y vivir dentro de sus propias historias. Dentro de sus propios poemas, Lorca tiene la opción de transitar entre el mundo de su imaginación y la realidad. Vicenta no tiene esa opción, ella vive encerrada en su realidad, como vive encerrada en sus cuatro paredes. Para ella no hay escapatoria, no hay poesías, ni piano. Ella vive su desgracia en silencio y carga con las miradas del pueblo.

Estos conceptos encerrados en sí mismos, lo masculino y lo femenino, se presentan como opuestos enfrentados en una dialéctica social, y enfrentados en la construcción de las identidades humanas, razonamientos fijos e invariables que no soportan una alteridad o la intervención de una tercera identidad de género. Son ideas que en su encierro presentan en sí mismos una violencia inscrita como imposición o como mandato. La representación de lo masculino hegemónico se encuentra impuesta por un simbólico que no encuentra referente en lo real, ya que en lo real tanto masculino como femenino conviven en una simbiosis propia del ser humano.

Las características verbales impuestas para definir lo masculino en oposición a lo femenino vienen de una idea homogenizadora de masculinidad “natural” y no de una reflexión de las conductas sociales, cuya revisión histórica hace insostenible que aquellas diferencias puedan seguir siendo consideradas como fijas e inamovibles. Esta inmovilidad puede entenderse como una represión que niega violentamente todo aquello que exceda o no forme parte del ideal normativo “masculino”. El mandato social lleva a preservar esa idea de masculino para que no sea afectado por estas “nuevas” masculinidades las cuales se deben silenciar y desaparecer.

La manera como esta represión se representa todo el tiempo en el texto es la siguiente: en primer lugar, a través del discurso violento para vulnerabilizar y subalternizar los posicionamientos del sujeto homosexual dentro de la sociedad. En segundo lugar, el silencio,

el no hablar de ello. Estas maneras de represión están materializadas en dos personajes, Lorca y Vicenta, su madre. Dos personajes que sufren la imposición del ideal masculino a partir de la mirada de ese otro, el cual condiciona sus identidades. No solo las subordina, sino que las desplaza, tanto físicamente como en su discurso.



Capítulo 3: El personaje Federico García Lorca como elemento subversivo frente a la masculinidad hegemónica

El personaje de Federico García Lorca que Eduardo Adriansén construyó para *Sangre como flores* se basó en cinco años de investigación aproximadamente. En la entrevista que sostuve con el autor, Adriansén menciona que trató de ser lo más cercano posible al personaje histórico García Lorca. El dramaturgo buscó ser fiel a las características del poeta andaluz descritas en las biografías del autor español, y a las características que el mismo Lorca plasmaba en sus textos poéticos. Por lo tanto, en este personaje podemos encontrar el refinamiento estético presente en los escritos de García Lorca, así como el gusto por el mundo bohemio de Madrid que experimentó el poeta y la relación conflictiva que tenía con su propia tierra, con su propio origen, del cual, al mismo tiempo se nutrió tanto para su creación literaria. El amor y el odio que experimentaba por su ciudad natal: Granada.

Otra de las tantas características que desarrolló Adriansén en su personaje Lorca fue la relación de éste y su público. En la obra se puede ver cómo Lorca mantiene un idilio de amor/odio con los lectores de sus textos y con los espectadores de sus obras de teatro en base a las críticas que éstos le hacen al escritor; críticas producidas por el escándalo que suscitaban algunos contenidos tocados por Lorca en sus piezas de teatro, temas como los amantes, el erotismo, o el rol de la mujer. Dramas y tragedias donde el autor muestra mujeres desafiantes, duras, severas, dueñas del mundo del hogar y de las relaciones sexuales. La mujer en la dramaturgia de García Lorca tiene un nexo muy especial con el sexo, visibilizando un aspecto de la que en la cultura española de principios del siglo XX era tabú y censurado.

La relación entre Lorca y el público español de aquella época se puede revisar en el siguiente texto de la obra:

El público, el público. ¡Que pase el público! El público se conforma con palabras: cree que el mugir de las vacas es elocuencia y el cielo un cartón pintado de añil. El público quiere que las sillas se vuelvan camas para dormirse mejor, mientras la escenografía y los vestidos se hacen pasar por personajes. Recuerdo mis gritos de protesta cuando de niño me llevaban al teatro: ¡Madre, se están sentando, vámonos, que se están sentando, y se pondrán a conversar dos horas! (Adrianzén, 2011, ver Anexo p. 170-171)

Federico García Lorca reclama otra cosa para el teatro, otra cosa para mover a ese público dormido y esquematizado: “Cuando vea sus butacas manchadas de sangre. La realidad te corta con navajas, abre un túnel y hace que el verdadero teatro salga debajo de la arena” (Adrianzén, 2011, ver Anexo p. 171). Esa realidad que el público de teatro se niega a ver, a esa realidad se refiere Lorca, la realidad de las pasiones, de aquellas que desarman la estructura y las buenas costumbres españolas de inicios del siglo XX, de aquellas buenas costumbres que defienden los conservadores y defensores de una masculinidad dominante, de aquellas buenas costumbres que silencian comportamientos rebeldes de mujeres y hombres frente a un orden hegemónico que censura deseos e implanta leyes artificiales. Una sociedad que reprime y juzga todo lo que no sea parte de una “normalidad” instaurada por ideales homogeneizadores.

Uno de esos ideales heredados es la idea de una masculinidad de moral férrea y conservadora, ligada a un ideal nacionalista, que domina a la mujer y ejerce su autoridad por encima del resto, amparándose en una figura masculina viril; en la idea de la supremacía masculina, alejada de los excesos del placer y responsables en el manejo de la nación. El ideal de una España dominante puesta en los hombros de los individuos masculinos. Este ideal masculino, sin embargo, pasó por diversas etapas en España, etapas que se corresponden con los procesos históricos y políticos de ese país entre los últimos años del siglo XIX y el inicio de la dictadura franquista en 1939. Durante ese período la figura del

“hombre español” sirvió como eje para construir un ideal de nación. El ideal de lo masculino y la construcción de la nación española tuvieron durante esos años una relación muy fuerte en el imaginario de los grupos de poder, los cuales basaron su predominio y autoridad en una estructura social ligada a la virilidad, a la fuerza, a la moralidad férrea y a la supremacía masculina en orden social y jurídico. La justificación de esta estructura fue encontrada en los procesos políticos y sociales que afectaron a la sociedad española de esos años.

A finales del siglo XIX, España enfrenta una crisis conocida como la crisis del ‘98, la cual fue causada por eventos políticos que tuvieron un impacto desmoralizador a nivel social y cultural en la España de esos años tal como lo señalan las historiadoras Aresti y Martykánová en sus textos “A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98” (2014) y “Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema nacional en el regeneracionismo español (1890s-1910s)” (2017), respectivamente. Ambas señalan cómo los desastres políticos tuvieron un impacto en la identidad de la sociedad española y cómo las élites de este país generaron un proceso histórico y cultural que se conoce como el “regeneracionismo”. Asimismo, este proceso tuvo ecos o manifestaciones similares luego de la Primera Guerra Mundial y durante la Guerra Civil Española, durante las respectivas dictaduras de Miguel Primo de Rivera y Francisco Franco, tal como lo señala Aresti en “Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930” (2014). Así pues, se constituyó un largo periodo donde la masculinidad hegemónica fue figura central para construir la identidad española como nación y como sociedad.

El regeneracionismo consistió en un proyecto de reconstrucción identitaria del sujeto español donde el género tuvo un papel fundamental. Esta fase de la historia española se basó, particularmente, en la exaltación de la virilidad y la recuperación de la hombría como elementos fundamentales de las virtudes tradicionales del carácter español, así como la implantación de aspectos de la modernidad como la productividad y el dominio en el plano político. Dentro de esta etapa histórica se estaba viviendo un cambio en el plano de las

hegemonías internacionales en Europa, donde España era vista por las potencias de ese continente como un país y una sociedad de segunda línea. Las élites españolas, deseosas de llevar a España a un primer plano buscaron generar un cambio construyendo un nuevo concepto de nación basado en una nueva forma de representar al “hombre español”, concepto según el cual la imagen masculina debería estar ligada a una idea de virilidad colonizadora, productiva, vinculada con el progreso industrial y alejada de la burocracia y de los excesos producidos por las bajas pasiones. Un prototipo masculino asociado a la moralidad que pudiera sacar a España del mal gobierno y la corrupción. Un ideal anclado fuertemente al trabajo y al progreso de la nación dentro de los estándares nacionales e internacionales. Todo lo demás sería considerado como obsoleto, o periférico. La imagen que proclamaban los regeneracionistas fue la de echar a tierra las cenizas de Don Quijote por considerarlo un hombre hipo-masculinizado, que vive en las fantasías y no responde a las necesidades de la nación.

De esa misma manera durante las décadas de 1920 y 1930 la figura del Don Juan y del “señorito español” o “dandy” fueron separadas del ideal masculino, pues contradecían los ideales de fuerza y virilidad que se consideraban necesarios para levantar a la España de posguerra del segundo decenio del siglo XX y, luego, para lograr la unidad del pueblo español bajo la bandera del nacionalcatolicismo y la moralidad en los años de la Guerra Civil. El discurso de una España patriota y católica fue adoptado por los falangistas para atacar a los republicanos, a quienes acusaban de tener una moral desviada, cuya libertad sexual manifestada en los años de la Segunda República (1931-1939) había degenerado en una desviación de las identidades masculinas y femeninas, y habían atentado contra la familia como base de la sociedad.

Como vemos, la figura del hombre viril, práctico, alejado de excesos emotivos, apegado al trabajo, con una conducta intachable, capaz de cumplir su rol como padre de familia, pero también como padre de la sociedad, se construyó y se reforzó en cada proceso

histórico vivido durante esos 40 años. A su vez, las reivindicaciones femeninas de la década de 1920, así como la cierta igualdad de género lograda en el plano jurídico, o la apertura de la masculinidad hegemónica a otras representaciones de lo masculino, fueron tomadas como pretextos para imponer constantemente la figura del hombre heterosexual y dominante al centro del proyecto nacionalista. Cada momento de crisis, ya sea político como económico, durante estos años era atribuido por las élites a una cuestión de género, acusando a los gobernantes de turno de no ser el tipo de hombre que necesitaba la nación. Asimismo, atribuyeron a las libertades feministas o a cierta igualdad de género la degradación de la sociedad española ante la cual la figura masculina tradicional debería volver a tomar el control.

Es interesante ver cómo la mujer dentro de estos postulados ha sido totalmente desplazada; no es mencionada sino como diferencia de la acción masculina, donde lo femenino es relegado a un segundo plano. La mujer y el hombre homosexual serán posicionamientos considerados como inferiores y siempre subalternizados a la figura masculina.

Es dentro de este contexto que García Lorca escribe sus textos y obras de teatro. Goza de mayor éxito en los círculos intelectuales y culturales más progresistas a la vez que genera un fuerte rechazo de los círculos más conservadores y reaccionarios de la sociedad española. Granada, como lo menciona Ian Gibson en su biografía sobre el autor español (1990), era una sociedad sumamente conservadora, fruto de las políticas regeneracionistas imperantes en aquellos años, así como de la férrea influencia de la Iglesia Católica en la España rural. Las jerarquías de género estaban naturalizadas dentro de las estructuras. El varón por delante de la mujer, y la mujer obediente y encerrada en su casa. García Lorca describe con precisión esta característica de la sociedad granadina en su obra *Yerma*. Y Adrianzén, por su parte, también la señala en este texto de Vicenta: “Te consolarías pronto: eres hombre, y los hombres tienen sus asuntos. El mundo es grande para ellos y las mujeres somos pequeñas.

Servimos la mesa y nos dejan a un lado. Cazuelas con azafrán y romero, y luego, olvido” (2011, ver Anexo p. 165). En estas palabras, podemos revisar algunas de las máximas y normas que representan claramente una jerarquía en la manera de concebir la diferencia del género en aquella época.

En dicho contexto, donde la idea de ciudadano es aquella de hombre, heterosexual, blanco, productivo y que sigue los valores nacionales de la patria y la fe católica, se inscribe el personaje de García Lorca. Como menciona Aresti en “A la nación por la masculinidad” (2014), estos principios respondían a los patrones instaurados y tradicionales de la cultura española, los cuales exigían una práctica activa por parte de sus individuos para instaurar aquella hegemonía. El llamado era hecho por y para los hombres; ellos eran quienes tenían el derecho y el deber de defender la nación española. En ese sentido, las instituciones militares y del gobierno fueron profundamente observadas por parte de los regeneracionistas buscando establecer un nuevo orden regido por valores que realzaban una masculinidad hegemónica, desechando tanto la idea de holgazanería y corrupción como la idea de brutalidad y feminidad dentro del imaginario masculino. Se buscó construir una nueva figura del “hombre español”. Cuya base era literalmente de un individuo masculino heterosexual, a lo cual se le añadieron los adjetivos de moderno y productivo, descartando totalmente el mundo femenino de cualquier posibilidad de representación dentro de esta nueva idea de identidad española.

Martykánová lo expresa también en estas frases de su texto “A la nación por la masculinidad” (2017):

“...el regeneracionismo español, la cuestión de la virilidad se planteó con especial fuerza precisamente por ser éste un discurso moralizante que cargaba sobre el individuo varón la responsabilidad de su regeneración moral. Ante todo, se trataba de volver a ser hombres, a nivel individual, para hacerlo a nivel colectivo.” (2017, p. 24)

Dentro de esta misma visión sobre los estudios de género en la España de finales del siglo XIX y comienzos del XX Aresti señala en su texto “Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930” (2014), que durante estas décadas los ideales franquistas de patriotismo y moralidad llevaron, bajo una idea falsa de unidad, a excluir y censurar a todo aquel que no respete y siga los ideales del “hombre español”, usando en muchos casos la violencia para imponer su visión del mundo. Estos procesos instauraron posicionamientos y usos de poder verticales, apoyados en la diferencia de género.

Cuando hablo de “posicionamiento” me refiero a aquello que se entiende desde la mirada del análisis crítico del discurso, tomando como base las dimensiones discursivas desarrolladas por Fairclough en *Discurso y cambio social* (1992), donde es a través del discurso, la interacción y la palabra por el cual se posiciona al sujeto. Este posicionamiento se encuentra inscrito dentro de la estructura social, la cual presenta sujetos subalternizados y sujetos que subalternan. Los sujetos que subalternan son aquellos que intentan imponer su visión del mundo sobre los demás individuos y para ello realizan ejercicios de poder. Estos ejercicios de poder pueden contener una violencia implícita o explícita dentro del proceso de posicionamiento de los individuos.

Este proceso parte de un centro hegemónico, el cual reclama una identificación por parte de los demás sujetos, como el revisado en el proceso de regeneracionismo español de finales del siglo XIX, y una acción concreta para reproducir y perpetuar esa supremacía. Dentro de una estructura construida en base a un centro hegemónico cultural y de género, el “otro” y la “mirada del otro” adquieren agencia en cuanto forman parte constitutiva en el proceso de posicionamiento intersubjetivo. Es sólo a través de las diferencias que se pueden encontrar las cualidades para definir una identidad. Y estas diferencias serán valoradas en cuanto puedan ser identificadas como cercanas a un centro de dominación.

Dentro de esta estructura, García Lorca se ubica en la periferia. Sin embargo, en un análisis más amplio podemos encontrar que el mismo Lorca posee aspectos que lo acercan a poseer privilegios propios de las zonas de poder. Estos elementos son el ser hombre, letrado, occidental, blanco y de cierta posición económica privilegiada. Estos elementos que pertenecen a una visión hegemónica de occidente son los que le van a permitir tener una visibilidad en su espacio social, mientras que al expresarse y practicar su homosexualidad contradice los valores morales impuestos por la supremacía masculina heterosexual y por la ideología religiosa conservadora. Es por estas contradicciones presentes en el personaje Lorca en *Sangre como flores*, y en su relación con la estructura dominante de su tiempo que podemos tomarlo como una figura subversiva frente a la masculinidad hegemónica.

En la puesta en escena de *Sangre como flores*, García Lorca es ubicado desde el inicio al centro de un escenario. El escenario está limitado por un círculo y una superficie que se asemejan a la arena. Adriansén en el texto sugiere que el poeta se encuentra en una plaza de toros, donde él se encuentra posicionado en el lugar del toro. Así pues, el personaje es emplazado en el lugar del sacrificio, de la ofrenda, de la víctima que se ofrece durante una ceremonia (corrida de toros/teatro/sociedad) cargada de simbolismos que se pueden relacionar con tradición española, con masculinidad, con ejercicios de poder, con subalternidad, con violencia, pero al mismo tiempo con espectáculo, con teatro, con el público.

La arena de la plaza de toros es un espacio de “hombres” donde se demuestran cualidades entendidas como masculinas - la valentía, la fuerza, la virilidad, el arrojo - frente a un público que aplaude esa expresión de masculinidad, un público que aplaude su propia representación de lo masculino. Es decir, estamos asistiendo a una representación escénica donde se performea lo masculino y donde el sacrificio de un animal – o García Lorca en el texto de Adriansén - sirve para perpetuar y reforzar la idea y la tradición de una hegemonía social masculina y de una heterosexualidad hegemónica. Se podría leer a la plaza de toros

como el lugar donde los jóvenes demuestran que se han vuelto hombres y se sacrifica a aquellos que no llegan a serlo o a aquellos que optan por no serlo.

La sala de teatro, en la representación elaborada por Isola, se vuelve esa plaza de toros donde el público será testigo de la inmólación y el sufrimiento de la “bestia lorquiana”, donde todos terminarán aplaudiendo el sacrificio. Si bien, la alusión a la plaza de toros en el texto no es explicitada en su representación, la construcción escénica hecha a partir de esa imagen materializa la opresión y el encierro de García Lorca en la representación del cuerpo escénico del actor. Los personajes de la obra entran a escena y rodean a Lorca, como una jauría rodea su presa, o como los banderilleros listos para clavar en el toro las banderillas antes de su sacrificio. Las luces cierran el espacio cada vez más, lo limitan como encerrando a la bestia, mientras los personajes danzan alrededor de García Lorca, el ritual se hace explícito en esta danza. Todos lo rodean, caminando, mientras uno a uno van danzando con el poeta. Es la representación de un sacrificio, la performatividad del mismo frente a un público que lo observa todo desde las butacas de la sala de teatro. Inmediatamente aparecen los hombres-máscaras u hombres-sombras rodean a García Lorca mientras la luz, poco a poco, se va cerrando cada vez más sobre el gesto angustiado del protagonista. El sacrificio está anunciado. El elemento subversivo homosexual que desafía los patrones hegemónicos será expiado frente al público de la sala de teatro.

Debido al distanciamiento brechtiano, la mirada del otro se instala en el lugar del espectador. La matriz cultural sobre la cual se ha construido la obra y el personaje de Federico va a rebotar como espejo sobre la matriz cultural del espectador en un proceso de reconocimiento. El rechazo o aceptación del público va a depender de ese proceso de verificación e identificación. En un estilo brechtiano, la obra de teatro rompe la cuarta pared y plantea un espacio de reflexión profundamente emotivo en su representación. Se produce un llamado al espectador a dejar su lugar como tal y a tener una mirada crítica de lo que está viendo, sin indicarle cómo o qué debe sentir. Simplemente se le dan al espectador las

herramientas - orales y visuales - para que él mismo asuma una postura frente a lo que está observando. Se le invita a tener una posición crítica desde el inicio. Adrianzén, durante las sesenta páginas del texto, y Alberto Isola en la puesta en escena, colocan al público en la posición de espectadores emancipados, tomando el término desarrollado por Jacques Ranciere (Ranciere, 2010). Ni Adrianzén ni Isola tratan de educar al público con el texto o la representación, sino que lo ponen en una circunstancia donde deben reflexionar.

3.1. Las sombras como dispositivo teatral que devela la fragmentación del sujeto Lorca

La sombra en el teatro ha simbolizado una deformación o el lado oculto del ser humano. Dependiendo de cómo se use estéticamente, la sombra resulta siendo un alter ego que actúa en apoyo al personaje o en contra de él, un reflejo del exterior o del interior del personaje.

Es un estadio confuso del personaje, que lo desconoce o no lo llega a comprender del todo, que queda fuera de ese lado racional y pertenece al espacio de lo “real”, tomando prestado el término lacaniano. Por “real” me refiero a ese espacio constitutivo del individuo que no encuentra reflejo en lo simbólico, por lo cual no se puede interpretar, y, entonces, puede causar temor. Está más allá de su conocimiento y provoca reacciones en el individuo que carecen de lógica. Al carecer de representación en lo simbólico provoca pánico, incertidumbre, incluso angustia en todo el sentido lacaniano.

Este proceso es entendido como la imposición de la ley generando un estado de represión, ante el cual el individuo pierde su agencia y se engendra en él una inmovilidad impuesta y cuyo estímulo es producido desde el exterior. La voluntad de la persona se encuentra entonces desplazada de su centro, alienando al individuo el cual pierde su calidad de sujeto y se vuelve en un objeto de la sociedad quien es la que lo limita.

En *Sangre como flores*, García Lorca busca huir desesperadamente, pero descubre que no puede. Adrianzén lo coloca en el texto de la siguiente manera:

“Luz sobre FEDERICO GARCÍA LORCA, sudando, con el cuello de la camisa abierto, despeinado, descalzo, en total terror y angustia. Su gesto y actitud deberían empujarlo a correr, pero no puede: no es un impedimento físico –quizá él lo cree, pues tiene un ligero balanceo al andar- sino algo que viene de lo más profundo de sí mismo. Sus movimientos corporales quizá son los de un hombre que lucha contra un mar de goma o algo igual de pesado y denso, a la vez que con su necesidad de huir despavorido. Las Sombras le hablan”. (Adrianzén, 2011, ver Anexo, p. 160)

Como vemos en el texto, la angustia por la castración existe en Lorca. Pero no solamente es ello; existe algo más que lo inmoviliza, algo situado en el plano de lo real y que no puede ser expresado por palabras ni ubicado en un plano de lo simbólico. Hay un deseo que se encuentra reprimido. Hay en el personaje una imposibilidad de conectarse consigo mismo, con su cuerpo y con su materialidad. La circunstancia le demanda correr, pero no puede hacerlo porque su subjetividad ha transformado en ficción su realidad exterior. Se ha creado un nuevo estado que mezcla la realidad exterior con aquella interior donde el sujeto no es dominado por su yo=deseo sino por un ello=ley que lo distancia de sí mismo, se encuentra dominado por la angustia.

Pero en el García Lorca de *Sangre como flores* la constitución de su individuo es más compleja aún. No basta simplemente decir que existe una ley que priva al personaje de su deseo, que esa ley es externa y responde a la cultura en la cual está inscrito. Si bien para Lacan la cultura es la muerte de los deseos, también es cierto que esta privación puede ser un reflejo de un proceso interno más complejo. Es un proceso que está asociado a la constitución misma de Lorca como sujeto en relación a la muerte anunciada por estas sombras.

En uno de los textos iniciales de la obra, un Federico aún niño le expresa a su madre lo siguiente cuando ésta le pregunta sobre aquello a lo que teme: “¡Los muertos! Los muertos en el cajón llevan los zapatos puestos y un pañuelo atando sus mandíbulas. Madre, ¡me dan

mucho miedo los muertos!” (Adrianzén, 2011, ver Anexo, p. 165). La relación del autor frente a la muerte es de miedo, de pavor, de angustia. La privación del deseo es la privación máxima de todo deseo, es decir la muerte. Frente a ella se inmoviliza, se anula. Sin embargo, podemos encontrar en *Sangre como flores* y en los textos de García Lorca una relación constante con la muerte. No es un acontecimiento lejano para el autor andaluz. Si tomamos los escritos del sujeto histórico podemos encontrar cómo en muchos poemas y en muchas obras del teatro este tema se hace recurrente, se verbaliza y se contextualiza en diferentes maneras y circunstancias.

Entonces, la muerte, como figura, no es lo que llena de angustia a Lorca, sino el anuncio de su propia muerte, anuncio realizado por fantasmas o sombras, es decir, por manifestaciones oníricas que no se encuentran en la realidad, sino que mezclan la realidad con el mundo interno de Federico. Por lo tanto, estas sombras develan un aspecto o varios aspectos del sujeto Lorca que no podemos encontrar en su realidad, sino que hacen referencia a ella, pero desde un espacio oculto, escondido por el propio personaje a causa de la angustia que le genera.

Es interesante examinar el origen de la privación que causa este episodio psicótico relacionado al ritual previo a su muerte. Si partimos de la premisa que existe un claro conflicto en el interior de García Lorca que impide su movilidad, entonces podemos observar que ese conflicto es causado por fuerzas que no son representadas en lo simbólico. ¿Cuáles son esas fuerzas? Y más importante aún, dentro de la representación teatral ¿qué papel cumplen estos hombres- fantasmas dentro de este episodio psicótico del personaje?

Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca crece en el seno de una familia y una sociedad profundamente influenciadas por la doctrina de la Iglesia Católica; doctrina donde el goce es obtenido a través del sacrificio. La resurrección y la vida eterna son los objetos de deseo del católico. La muerte es el paso a la redención del ser humano. Esa redención se consigue a través de la expiación de los pecados por medio de la penitencia. El

sacrificio es necesario para pagar los pecados cometidos en vida. Existe, por lo tanto, un goce en la penitencia, un goce sostenido por un fantasma.

En la concepción maniquea del catolicismo el alma y el cuerpo están separados, donde lo que se busca es la salvación del alma a través de la “santificación” del cuerpo. En la concepción conservadora del catolicismo esta separación no existe, pero se mantiene la idea de purificar el cuerpo como medida de la salvación del alma. El cuerpo es el espacio donde se genera el deseo sexual, entre otros deseos, que deben ser superados para alcanzar la santidad. El cuerpo visto como un elemento del sujeto que debe ser purificado es, al mismo tiempo, el fantasma del cristianismo. Este fantasma sostiene el deseo de la salvación. Por ello, arrepentirse y cumplir la penitencia son elementos fundamentales de la doctrina cristiana.

Foucault en *Historia de la sexualidad* (1995) evidencia como la confesión es ante todo un acto de control y regulación del cuerpo humano a través de la revelación de pecados que son inscritos dentro de una ley externa. Dentro de este control, el aspecto clave es la verbalización de los pecados, la exposición de los mismos. De esa manera, el penitente reconoce su propia incapacidad y su necesidad de estar cerca a Dios. Por él mismo, no va a poder soportar las tensiones del mundo, y por eso se confiesa ante otro, creándose la fantasía de estar confesándose frente al mismo Dios. La confesión le devuelve al penitente y a su cuerpo un ideal de pureza. Sin embargo, tanto sacerdote como penitente saben que este va a volver a pecar y, por lo tanto, se repetirá la acción; se reforzará la necesidad de la confesión y la penitencia. Si el cuerpo es el fantasma del cristianismo, la salvación es su fantasía. El relato de Jesús pasando cuarenta días en el desierto sin comer ni dormir, venciendo la tentación de satisfacer los deseos físicos para alcanzar la pureza, es la fábula perfecta que expresa la fantasía de la salvación a través de la purificación del cuerpo.

Para la teoría psicoanalítica desarrollada por Lacán y recogida luego por Žižek en *El acoso de las fantasías* (1999) este fantasma es una fantasía que resulta inconsistente. Al colocar el pecado en el cuerpo de la persona, el cristianismo pone la fantasía de la salvación

fuera del cuerpo de la persona, pero al mismo tiempo le demanda la pureza del cuerpo. Esta doble demanda se enmarca al mismo tiempo en el sacrificio y en la pasión de Jesucristo. La salvación se alcanza mediante el sacrificio y la penitencia, de cargar la cruz como lo hizo Cristo. La única manera de alcanzar la salvación es siguiendo el ejemplo de Cristo, es decir mediante el sacrificio, lo cual genera la fantasía de la salvación - que es donde se ubica el goce en el penitente. Las romerías es un ejemplo de ello. Los feligreses caminan durante horas buscando la redención, algunos incluso lo hacen de rodillas, eso es la penitencia que sigue la fantasía de la salvación. Al llegar al lugar final se genera el goce producido por haber cumplido la penitencia, pues el cristiano siente que está más cerca de la salvación.

Asimismo, para el hombre heterosexual la fantasía es la consecución final del goce en la sexualidad. La mujer - entendido como cuerpo femenino - es su fantasma. Es decir, la fantasía de que se va a obtener el goce a través del acto sexual. Sin embargo, acabado el acto sexual se acaba el goce, lo cual significa que el hombre heterosexual buscará siempre el cuerpo femenino, así como el cristiano buscará siempre la penitencia de su cuerpo.

El capitalismo o el hombre capitalista encuentra su deseo en la felicidad y en la realización plena, su fantasma es el capital. Por lo tanto, el hombre capitalista buscará la acumulación del capital. El capitalismo como ideología vela sus contradicciones frente al hombre y crea una falsa conciencia. El valor está puesto en el objeto y no en su sistema de producción. Así, se encubren los procesos productivos y la lucha de clases.

En la España de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX podemos observar su fantasma en el ideal de la virilidad u hombría del hombre español. Ello provocó que la identidad del español se reconstruyera sobre una ideología que asegura que los hombres heterosexuales viriles estén al mando de la sociedad española, y que oculta las exclusiones relativas al género y a las actividades productivas consideradas como no viriles o femeninas.

En todos los casos el fantasma sostiene el deseo y, al mismo tiempo, perpetúa una práctica o un comportamiento del individuo. Cuando una persona atraviesa el fantasma puede

atravesar eso que vela las contradicciones y puede volverse consciente de aquello que antes era inconsciente.

Dentro del imaginario católico las sombras han sido representación del pecado; las noches y las tinieblas, representación de lo prohibido, en contraposición a la luz como símbolo de vida, de pureza y salvación. Dentro de este mismo imaginario, la sombra es también asociada con la oscuridad, tanto externa como interna. Si el fantasma del cristianismo es el cuerpo del individuo, entonces las sombras reflejan justamente el lado prohibido de este cuerpo, mientras la luz refleja ese cuerpo ideal y purificado.

García Lorca, en su poesía y dramaturgia, asocia el símbolo de las sombras con connotaciones negativas, como lo oscuro, lo estéril, lo que no da frutos, aquello que no continúa, que tiene un final. La relación con la simbología católica es evidente. En el caso de *Sangre como flores*, podríamos ver un encuentro entre la simbología católica y la simbología lorquiana dentro del texto de la obra de Adrianzén, donde los fantasmas del personaje protagónico guarden relación con los fantasmas del catolicismo. Es decir, que estén inscritos en el cuerpo de García Lorca. Si los fantasmas que vemos en escena son la materialización de los fantasmas lorquianos inscritos en su cuerpo, habría que explorar la ideología que está inscrita en él.

Hasta este momento hemos revisado cómo la ideología heteronormativa y hegemónica opera a partir de la mirada del otro y dentro de las relaciones intersubjetivas entre los individuos, determinando y constituyendo la identidad de los sujetos y sus posicionamientos sociales. Luego, hemos establecido cómo, en *Sangre como flores*, estas miradas y relaciones afectan al individuo García Lorca y desde otra posición, también a su madre. Hemos notado cómo tanto Vicenta como Federico son desplazados y violentados a partir de las identidades que le son asignadas dentro de la estructura social y cómo Federico, a su vez, performa una identidad subversiva. Sin embargo, al revisar los fantasmas y las

sombras es necesario visualizar un aspecto poco visible en la constitución de la identidad de García Lorca.

El personaje Lorca, según lo que señala el texto de Adrianzén, se petrifica, se inmoviliza, suda, se encuentra lleno de angustia; las sombras le increpan que corra, que escape, que lo van a sacrificar, pero Lorca no se mueve, no debido a una fuerza externa, sino por un impulso interno. ¿Qué es eso en su interior que no lo deja moverse? La primera respuesta sería hacer un análisis del personaje como un elemento individual, lo cual nos llevaría a buscar un núcleo indivisible e invariable- como si el personaje-sujeto fuera algo dado y fijo. Pero, si cambiamos la perspectiva y no ponemos nuestra atención en Federico como sujeto individual y autónomo, sino en un sujeto involucrado en relaciones e interacciones con otros sujetos, por lo tanto, nuestro objeto de estudio cambia. Entonces, viramos el foco hacia el comportamiento de las sombras y la dinámica que generan con Lorca a partir de los conceptos mencionados en los párrafos anteriores.

Desde una perspectiva del psicoanálisis, según la teoría de Carl Gustav Jung, la “sombra” es una representación del inconsciente individual, pero también puede llegar a ser colectivo, donde el inconsciente adquiere una representación grupal. En palabras de Jung, citado en el libro *El Inconsciente arcaico y la ética humana*, la sombra “personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente así, por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables” (citado en Gonzáles Calderón, 2018, p. 38). Estas tendencias irreconciliables, en el caso de Lorca, parecen venir de sí mismo, de su propia historia y experiencia que construyen una parte de su identidad. Por su parte, esta identidad siempre fue forzada desde la “mirada del otro”. En ese sentido, me refiero a que las sombras en Lorca son ecos que permanecen en su inconsciente, ecos de las voces de otros que durante su vida fueron constituyendo, edificando aspectos de su identidad, aspectos negados, tal vez, pero que igualmente se inscribieron en su subjetividad.

En una segunda interpretación dada por Jung, manifiesta que la sombra es la parte “inferior” de la personalidad, o, en otras palabras, esa zona oculta que responde tanto a un espacio y a una disposición tanto personal como colectiva. Estas sombras que, por una causa u otra, no son asumidas como propias por el lado consciente de la persona, representan un conflicto con el lado de la personalidad que predomina en un individuo. Según Jung, estos contenidos rechazados no desaparecen, y, cuando cobran cierta autonomía, se constituyen en un agente antagonista del yo, que mina los esfuerzos de éste (González Calderón, 2018). Esto es exactamente lo que sucede al inicio de *Sangre como flores* cuando Federico queda detenido a pesar de sus esfuerzos, debido, principalmente, a la presencia de las sombras que lo inmovilizan.

En una primera lectura del texto, podría entenderse los personajes de los hombres-máscaras como las sombras de los “otros”, las sombras que representan la multitud externa a Federico; la multitud sin rostro, quienes lo increpan, lo exhortan, lo animan, se burlan de él, le anuncian su sacrificio y su tragedia. Al mismo tiempo, ponen en evidencia su incapacidad de reaccionar y su inmovilidad. Las miradas de los otros, o en este caso de las “sombras”, se encuentran cargadas de una violencia evidente y claramente identificable, aunque ante una primera lectura diera la impresión que estas sombras desean auxiliar a Lorca, esta noción se desvanece ante una segunda lectura – en la que se puede leer que son justamente estas voces las que encierran a Lorca, lo inmovilizan, lo confunden.

Estos hombres-máscaras-sombras, como elementos concretos y representativos, no poseen ninguna identidad definida ni visible de manera realista. Sin embargo, son símbolos que semióticamente tienen una importancia fundamental para desarrollar una lectura analítica sobre su acción dramática dentro de la obra. Son representados por actores, esconden su identidad para dar vida a estos seres sin identidad supuesta, seres que tanto en su vestuario como en sus movimientos corporales presentan patrones que nos permitirían interpretar el deseo de representar una homogeneidad colectiva. Todos están vestidos de negro, con

máscaras negras que invisibilizan el rostro de los actores y cuyos movimientos se asemejan a los de un arlequín de la Commedia dell'Arte. Es decir, emplean movimientos no cotidianos, que proponen un fraccionamiento corporal y un juego constante con los niveles de altura y la extensión de sus movimientos en el espacio. A García Lorca lo observamos en el opuesto directo. Vemos el rostro del actor, su vestuario es blanco, sus movimientos restringidos y reprimidos. Pese a estas diferencias notorias entre los hombres-sombras y el personaje de Lorca podemos notar, gracias al texto, que existe una relación muy particular entre ellos.

En primer lugar, estos personajes parecen conocer el destino del protagonista, pues lo exhortan a huir - sus primeros textos son: “¡Corre!”, “Corre por tu vida”. Conocen el pasado de Lorca, al mencionar su apodo en el colegio: “la Federica”. Además, saben la relación entre el protagonista y los sujetos de los cuales lo animan a huir. Los identifican como aquellos que aborrecen al Lorca, como aquellos que no le tendrán piedad. En este punto hay un elemento fundamental; nunca mencionan nombres o nunca los describen objetivamente, no nos dicen si son civiles, o militares, o críticos o el público. La manera como los identifican son con frases que el personaje Lorca alguna vez dijo, o alguna vez leyó, o alguna vez oyó. Todas las formas en que se visibiliza la relación entre Federico y estos sujetos que lo persiguen son verbalizados por los hombres-sombras desde la subjetividad del propio protagonista. Podríamos determinar que son parte de este individuo fraccionado entre su deseo y la mirada del otro, sujeto por su propio fantasma, el cual atrapa al personaje principal en su inconsciente. El fantasma de Federico García Lorca es él mismo, los hombres-máscaras son el mismo poeta fraccionado.

El deseo de Federico es ser justamente todo lo que no puede ser. En los primeros capítulos establecimos que el poeta andaluz deseaba sostener una relación maternal con su madre, una relación conyugal con su amante y una relación social con su público. Nada de eso ocurre, por la imposición de la ley social que le impide cumplir sus deseos debido a su orientación sexual y a la subversión que implica ésta a la hegemonía heteronormativa. García

Lorca vive todo eso a través de sus personajes. Les da vida a través de sus dramas y sus poesías, y en *Sangre como flores* lo verbaliza en uno de sus últimos textos antes de ser asesinado:

“Tengo miles de vidas que me hierven aquí dentro. ¡No las pueden matar junto conmigo! Miles de mujeres y de hombres que me habitan, me respiran y aman como yo he amado, y todavía me falta tanto, tanto por amar. ¡No es por mí que suplico: es que no puede matarse a tanta gente! Cuando pregunten dónde estamos, ¿qué dirán? ¿Qué estamos muertos? ¿Cómo todos los muertos que se olvidan en un montón de perros apagados?” (Adrianzén, 2011, ver Anexo, p. 211)

Al ser asesinado, desaparecen Bernarda Alba y las sombras, desaparecen esos alter-egos creados por él. Si Bernarda es la representación de la ley social y el alter-ego de Vicenta, las sombras son el alter-ego de Federico, pero al mismo tiempo son la representación de la ley social inscrita en García Lorca y que fracciona al sujeto, tal como lo hace la ley paterna (social) al separar al niño del regazo materno.

Es en el lenguaje y en la composición de ese lenguaje que esa escena devela una identidad fraccionada, desestructurada, discontinua, heterogénea, y al mismo tiempo negada y reprimida al interior de García Lorca. En otras palabras, son las sombras las que, desde un doble posicionamiento, exterior e interior, nos develan el conflicto en su identidad. A quien persiguen los sujetos mencionados por las sombras, al inicio de la obra, es al Lorca homosexual, al Lorca “sodomita y juliandrón”, a “García Loca y la Federica”. Si traemos a esta parte del análisis el concepto, ya revisado, de enunciados performativos, podemos observar cómo estos enunciados efectivamente provocaron una reacción en Federico, afectándolo a tal punto de inmovilizarlo. La representación escénica nos muestra físicamente cómo estos enunciados pronunciados por los alter-ego del poeta no sólo lo afectan sino exponen la fractura del sujeto; fractura que se refleja en la pérdida de movimiento, en la

disociación completa de su cuerpo, mientras los hombres sombras se mueven y tocan al protagonista, éste permanece inmóvil.

Estas sombras son las primeras que “definen” al Federico García Lorca representado. Empezamos a verlo desde la mirada de estas sombras, desde lo que estas sombras producen en él y lo que nos cuentan de él. Como vemos en la primera descripción que hace Adrianzén de la condición en la que se encuentra Lorca, resalta el hecho de su impedimento de correr, el cual es claramente interno como sugiere el dramaturgo en el texto revisado en el párrafo anterior. Vemos ese lado vulnerable y vulnerado, ese lado donde el miedo y el terror se instauran, ese lado del inconsciente donde se acumulan todos los miedos o todas las características que escondemos o negamos. Y lo que vemos en Federico son ecos de las voces de los otros quienes han escrito en él una serie de “mandatos” contruidos desde una violencia explícita hacia su identidad como hombre homosexual. Y son estos mandatos los que han creado estos alter-egos de Lorca, que reflejan la consciencia del poeta - expresado por el lado oculto del propio poeta.

Lo que vemos en esos textos de los hombres-sombras es el propio concepto que Lorca guarda de sí mismo al reproducir voces externas. No sabemos quiénes exactamente dijeron esas palabras; sin embargo, observamos que esos textos han quedado inscritos en el inconsciente de Federico y, por lo tanto, lo afectan de una manera no racional - sino como un asalto violento a su cuerpo. Lo que vemos son definiciones de sí mismo negadas por el dramaturgo andaluz que se develan a través de sus propias sombras.

Así pues, vemos un Lorca impotente, sin agencia, casi sin identidad. Son las sombras que cumplen un doble papel, definen su identidad y al mismo tiempo la anulan mientras verbalizan lo que los otros ha dicho de él. El lenguaje se emplea para minar la identidad de Lorca, pero es un lenguaje que parte en un inicio desde la sombra, de sus propias sombras, lo cual puede interpretarse como una interiorización de una identidad minada desde un punto

externo, ya sea desde una ley social o desde la interacción con quienes han asumido esa ley social como la única y verdadera.

Es importante mencionar en este punto que la masculinidad hegemónica se sostiene sobre un concepto de unicidad y completitud. El ser masculino significa entrar en un molde y no salir de él. Para mantener ese núcleo como un objeto invariable, la hegemonía necesita crear elementos fuera de ese centro para poder diferenciarlo. Esos elementos suplementarios al centro se ubican en las periferias de la masculinidad dominante y son reconocidas como identidades subalternas o desplazadas. Es decir, desde una perspectiva de la masculinidad hegemónica, las masculinidades que no respondan al paradigma hegemónico deben anularse, pero al mismo tiempo son necesarias para sostener la existencia de esta masculinidad

Esta imposición cultural designa, justifica e instaura una forma de comportarse, es decir instituye una performance establecida de valores morales estáticos y formales como la fuerza, la virilidad, el poder, en donde la violencia implícita y explícita es un componente inmanente a esta idea de lo "masculino" y todo lo que escapa a esta masculinidad hegemónica está en la periferia de lo hegemónico; en los espacios de lo abyecto; espacios que para la concepción conservadora del catolicismo se ubican en la sombra. Resulta curioso que en la simbología lorquiana la sombra también sirva para mencionar a aquello que no da fruto, lo estéril. Si revisamos el catecismo católico el ser humano está llamado a la reproducción, tal como lo menciona la siguiente cita:

“El hombre y la mujer están hechos el uno para el otro: no que Dios los haya hecho "a medias" e "incompletos"; los ha creado para una comunión de personas, en la que cada uno puede ser ayuda para el otro porque son a la vez iguales en cuanto personas (hueso de mis huesos...) y complementarios en cuanto masculino y femenino (cf. *Mulieris dignitatem*, 7). En el matrimonio, Dios los une de manera que, formando una sola carne (Gn 2,24), puedan transmitir la vida humana: "Sed fecundos y multiplicaos y llenad la tierra" (Gn 1,28). Al transmitir a sus descendientes la vida humana, el hombre y la mujer, como esposos y

padres”(Catecismo de la Iglesia Católica,1997, p. 158). La relación sexual homosexual entre dos varones no está orientada a la reproducción sino a otros factores que, desde el punto de vista de la heterosexualidad hegemónica, y desde una moral católica podrían ser considerados como abyectos, perversos y estériles.

Lo predominante es lo masculino y hay una sola masculinidad hegemónica, construida a lo largo de la historia como un elemento de control sobre todas las manifestaciones de lo que podríamos denominar como femenino, manifestaciones que se ubican en la periferia. Por ello, García Lorca al ser nominado por la prensa (y en general por la sociedad de su época, como se puede inferir en el texto de Adrianzén) como "la Federica" en tono de mofa, es posicionado en un lugar fuera de lo masculino, ubicándolo en la posición de lo femenino. Él se vuelve un excedente de la ley social masculina y heteronormativa , por lo tanto, se le quita agencia como sujeto, y su identidad es vulnerada situándola en el lugar de lo abyecto, de lo dispensable, de lo subordinado.

3.2. La madre como figura de la ley patriarcal hegemónica

El personaje de la madre, Vicenta, cumple un papel fundamental dentro de esta estructura hegemónica. La figura de la madre es, generalmente, entendida a nivel social y cultural como la personificación del calor del hogar, del primer ambiente de sociabilización y de construcción de identidad para una persona, como el espacio donde el ser humano encuentra ese deseo en ser el deseo del otro.

Sin embargo, Adrianzén expone ese espacio como cargado de violencia y rechazo. La figura de Vicenta no representa un espacio amable en la construcción de identidad de Lorca, sino todo lo contrario; es el espacio de la instauración de la ley, un espacio donde se refuerzan los miedos de Federico, tanto de pequeño como de adulto. Vicenta infantiliza a Lorca, minimiza los sentimientos que afloran en él, reprime los deseos de su hijo bajo el ideal

normativo. En *Sangre como flores*, este personaje cumple con la función de introducir la ley social.

En la dramaturgia de la obra podemos ver como constantemente lo ridiculiza con frases como "si no fueras mi hijo creería que perdiste los sesos" (ver Anexo p. 165) o "te gustan muchas cosas inútiles" (ver Anexo, p. 165), así como le niega el consuelo ante un momento de dolor.

Vicenta incita a Federico volverse "hombre", como cuando Federico le manifiesta el temor de perderla, con frases tipo: "te consolarías pronto: eres hombre, y los hombres tienen sus asuntos" (ver Anexo, p.166), asuntos a los cuales Lorca no les dedica su atención, como veremos en el desarrollo de la obra. Al García Lorca de Adriazén le interesan otras cosas como la belleza, las palabras, las flores, el amor, la poesía. Para Vicenta, aquellos asuntos son inútiles o cosas de gitanos, en el sentido peyorativo de la palabra. Lo único que desea la madre sobre los asuntos de su hijo es que, como lo escribe Adriazén en el texto: "sólo quiera Dios que un día tantos afanes rindan frutos" (ver Anexo, p. 167), evidenciando que, para Vicenta, el Lorca poeta, el artista, no es lo suficiente para que ella y la sociedad, sobre todo, lo consideren como un "hombre" con todas sus letras. Así, ella refuerza el mandato de una masculinidad hegemónica y lo posiciona como un sujeto que no es lo suficientemente "masculino", como debería de serlo; como lo son todos los que ella conoce: "Tus ocho primos García varones de tu edad ya están casados todos. Con varios hijos y otros en camino" (ver Anexo, p. 180)

Es la madre quien inscribe en su hijo la ley de lo masculino y de la masculinidad como hegemonía. Es ella quien castra el deseo de Federico, quien le exige cumplir la ley, quien le instaura "el nombre del padre" como un mandato externo, alienado, sin entablar una relación cercana con su hijo, sin permitirselo. Aquel comportamiento se refuerza en la obra ante la ausencia física de la figura paterna, quien socialmente sería quien debiera asumir esa conducta, pero es ella quien asume ese rol social. Es Vicenta quien, al darse cuenta que la

masculinidad de Lorca no cumple con el mandato de la ley social, le exige su silencio, invisibilizar su masculinidad, pues sabe que al no cumplir la ley la sociedad va a demandar y va a efectuar un castigo, que va desde nombrarlo como "la Federica" o "García Loca" hasta el ejercicio efectivo de la violencia como medio de silenciar o anular esa masculinidad subversiva. La madre sabe que ese es el castigo que va a recibir su hijo, se lo anuncia, pero al mismo tiempo se aparta, censura el comportamiento de Lorca, lo desconoce:

“¡No! Yo no festejo tu impudicia, ni tu escándalo, ni aplaudiré tu deshonra en mi vejez. Si para ti es orgullo que te arrojen piedras, yo prefiero morir lejos con el rosario en la boca. ¡Esa corona de espinas, llévala solo!” (Adrianzén, 2011, ver Anexo, p. 202)

Ante la muerte de su hijo, sabiendo que no fue una muerte natural sino forzada, Vicenta nuevamente elige el silencio, elige encerrarse dentro de sus paredes. En nombre del honor de su familia, ella exige:

“Silencio. Mi hijo ya es un palomo de marfil bañado en camelias de escarcha. Bendita sea la lluvia, porque moja la tierra donde está él. No quiero llantos en casa. Nos hundiremos todos en un mar de luto cerrando las ventanas. Silencio he dicho. ¡Silencio!” (ver Anexo, p. 214)

Vicenta, como mujer católica, escoge la penitencia de sufrir en silencio, de guardar luto y expiar los “pecados” de su hijo.

Si hacemos una revisión histórica del concepto de sujeto adoptado por occidente en su proceso de modernización, encontramos que el concepto del individuo como ciudadano en un primer momento se ubicaba exclusivamente en lo masculino, heterosexual, blanco, occidental, propietario. Y se podría agregar que, dentro de la España de inicios del siglo XX, este individuo, además, es católico, de donde la hegemonía obtiene su sustento y justificación moral.

Desde el lado religioso y, en la formación del concepto de ciudadano, siempre prevaleció lo masculino por encima de todo aquello que se encontrara en el espacio de lo femenino, lo cual fue asociado durante mucho tiempo al ámbito de lo natural o lo salvaje.⁹ Es así como podemos encontrar manifiestos religiosos en contra de la mujer por considerarla un ser indómito y fuera de las normas de la razón masculina, así como prácticas de la civilización moderna que encerraban a la mujer a espacios reducidos, perfectamente controlables por el agente masculino hegemónico: el hogar, los hijos, la dependencia económica y jurídica de figuras masculinas como el padre o el marido.

Vicenta está inscrita dentro de esta concepción de las relaciones binarias entre lo masculino y femenino, donde la diferencia se encuentra expresada por la misma Vicenta: “... los hombres tienen sus asuntos. El mundo es grande para ellos y las mujeres somos pequeñas. Servimos la mesa y nos dejan a un lado. Cazuelas con azafrán y romero, y luego, olvido” (ver Anexo, p. 166). Como podemos ver, los espacios se encuentran claramente definidos y los roles sociales distribuidos. Al hombre se le asigna el mundo, como sujeto histórico del mismo, de la sociedad y de la modernidad. En contraposición se ubican las mujeres, como un excedente de ese mundo, pero al mismo tiempo controladas por ese universo masculino. Su posibilidad de agencia está limitada al hogar, del marido o del padre, condenadas al olvido, a diferencia del hombre que es la historia. Vicenta representa la ley social, pero al mismo tiempo la sufre. Ella es un sujeto, en el sentido perverso de la palabra, pues está sujeta por leyes externas a ella. Su discurso no le pertenece, sino que ha sido impuesto, aprendido y exigido de ser reproducido. Su posición es la de un sujeto invisibilizado y subalterno, mientras le exige a su hijo comportarse como el sujeto masculino en la sociedad, al mismo tiempo que secretamente detesta este comportamiento. Adrianzén ubica en este texto la dramática manera como Vicenta fue inscrita en la ley social sin poder hacer nada, sin poder contradecirla. Así “aprendió” a cumplir su rol de mujer:

⁹Entendiendo “salvaje” como lo no civilizado y ligado a lo anárquico de la naturaleza. A su vez, entendiendo “naturaleza” como aquello que escapa al dominio de la razón, incluyendo deseos no castrados por la ley social.

“Hacíamos títeres de lana. Perrillos de papel. Ramos de mirtos. No tardarían en crecer. Sus cinturas se convertirían en lirios. Sus pechos, en rosas blancas. En amapolas sus caderas. Iban creciendo ante mis ojos cada mañana. Y cuando estuviesen hechas, sabía que iban a quererme tanto como las quería yo. Yo esperaba. Contemplando. Pura. Limpia. Sin pecado. Esperaba. Pero una mala noche, el rico hacendado García se quedó viudo, sin hijos. Tenía que buscar otra mujer que le procure descendencia y vino por mí. “¿Qué mayor felicidad para una pobre maestra casi solterona?” dijeron todos. Él derribó la puerta de mi aula. Me llevó a su casa. Me hizo su esposa. Me cubrió de perlas, y me sembró cuatro hijos como cuatro cadenas de mármol. Tú el primero: varón. Cuando te vestí de raso y blondas, tu padre me alzó la mano por única y última vez. “¡Es varón!” rugió. Yo cerré las ventanas. Estrujé los mirtos. Y no esperé más nada” (Adrianzén, 2011, p. Ver Anexo, p. 204-205)

La violencia y represión en la que Vicenta fue inscrita es luego la represión que instaura en sus hijos; hijos no deseados, hijos que para ella significaron una prisión, el yugo del dominio patriarcal; hijos varones que escapaban de su deseo de un mundo femenino. Como he señalado en el capítulo anterior, Adrianzén - en la entrevista que sostuvimos - comentó que había encontrado en su investigación posibles indicios de un lesbianismo reprimido en la madre de Lorca; un lesbianismo sublimado en el mundo de las niñas, en el ideal de la inocencia, la pureza y la belleza del cuerpo femenino en contraposición a la violencia y la rudeza del mundo impuesto por la masculinidad hegemónica representada por el padre de Federico, quien no sólo desposa a Vicenta, claramente en contra de su voluntad, sino que ejerce su poder sobre ella embarazándola cuatro veces.

En *Sangre como flores*, la castración metafórica de Lorca por parte de Vicenta se personifica en Bernarda Alba. Este personaje está basado en el personaje de *La casa de Bernarda Alba* pero que puede ser leída en el texto de Adrianzén como un doble de Vicenta.

Este alter-ego de la madre de Lorca es construido por el propio protagonista a partir de las sombras de su relación con ella. El personaje central rechaza radicalmente la instauración de la ley social ejercida por ésta y hace de esa transgresión su propia ley. Sin embargo, esa ley regresa en la personificación de Bernarda, personaje que emerge del conflicto de Lorca con el yugo materno y construido sobre la imagen de Vicenta como aquella que implanta la ley social.

El personaje de Lorca fragmenta la representación materna en estos dos personajes, Vicenta y Bernarda. Mientras que a Vicenta le adjudica el lugar del deseo no correspondido, a Bernarda le adjudica el lugar de la censura y de la represión - con el cual puede hablar de su homosexualidad de manera directa. Al igual que las sombras, Bernarda es una representación del mundo fragmentado de Lorca, ese mundo interno que no tiene representación en la realidad pero que escapa de esta manera. Con Vicenta, Federico no encuentra un espacio de representación discursiva, pues para ella simplemente hay temas de los cuales no se habla, temas que exigen omisión; y la homosexualidad de Lorca es el principal motivo que exige ese hermetismo, tal como lo reclama Lorca en el siguiente texto:

“Siempre el silencio. ¡Siempre! Afuera el mundo estalla en aromas, pero entre estas paredes las flores se secan oliendo a tumba. Aquí las raíces me crecen, me aprisionan. Y en vez de patear y morder para romperlas, busco que me rodees con tus brazos. ¡Tú eres las raíces, madre! Di por qué no me quieres y me iré. Mata al fin mi esperanza para no regresar cada verano, ni seguir escarbando con navajas donde más duele” (Adrianzén, 2011, ver Anexo p. 204)

Lorca le exige a su madre ser visto por ella. La angustia de no ser visto por la madre y el deseo de reconocerse como objeto del deseo materno impulsa a Federico a mantener una relación de insatisfacción y al mismo tiempo de culpa. El poeta sabe que cumpliendo la ley social obtendrá el reconocimiento de su madre, pero niega esa posibilidad al menos

externamente. La tragedia de García Lorca es perseguir su deseo de manera fiel. El deseo de ser visto por su madre.

Por su parte, Bernarda es un personaje que aparece desde el interior de Lorca y se materializa para visibilizar los fracasos de éste en sus relaciones homosexuales, en particular con Emilio, personaje que representa el amor verdadero para Lorca. Bernarda es el personaje de Vicenta pero desligada del deseo materno, no hay relación con ella más allá de la propia representación y construcción que hace Federico de su madre. Es la imagen de la madre la que habla, pero a diferencia de la verdadera, Bernarda encara y habla de la homosexualidad de Federico de manera directa y clara, aunque nunca positiva. Bernarda está instaurada en él, no para conciliar su masculinidad con la masculinidad de la madre sino todo lo contrario, para distanciarlas aún más, para confrontarlas y enfrentarlas, pero sobre todo para denunciar el fracaso de la relación amorosa en la masculinidad de Federico. Bernarda es quien le recuerda a Federico que Emilio no solamente lo abandona, sino que lo hace por una mujer, es decir por una relación heterosexual en la que Emilio cumplirá el mandato social, mientras deja a Federico fuera del mismo y fuera de cualquier relación inscrita dentro del mandato social. La relación entre los dos será siempre sostenida por una invisibilidad ante los demás. Es justamente con Bernarda con la que Federico podrá exponer y verbalizar esta relación. No es parte del ámbito público, es decir masculino, sino que pertenece al ámbito más privado y ensombrecido.

Así pues, la hegemonía de lo masculino queda claramente establecida por la mirada de Vicenta, tanto externa como interna. La ley social es impuesta sobre Federico, quien, al no cumplirla, cae insosteniblemente en los espacios vacíos de la misma - donde los resultados son claramente negativos. La mirada de Vicenta construye un Federico fragmentado, incompleto, alejado de una lógica social, lo presenta ante el público como un sujeto atravesado por impulsos sexuales no establecidos ni delimitados por una ley social. Lorca es

presentado por la mirada de Vicenta con calificativos que lo desvirtúan como hijo, como hombre y como amante, o como un posible "jefe de familia".

En consecuencia, la figura de Federico queda subalternada no solamente por su condición de hombre en la periferia de la masculinidad hegemónica, sino que incluso la relación homosexual que sostiene con Emilio es puesta en ridículo por la mirada de Bernarda. Ella evidencia ante Lorca que él tampoco es el objeto del apetito de Emilio. A Federico se le muestra entregado a su deseo, pero es un anhelo puesto en el fantasma de su personaje. Al espectador le queda claro que Federico no encuentra el amor ni el reconocimiento en Vicenta ni en Emilio; amor y reconocimiento que Federico perseguirá hasta sus últimos días. Federico persigue ese fantasma, pero nunca lo atraviesa, hasta su muerte.

Es así como la identidad de Federico viene negada, desvalorizada, minimizada y hasta ridiculizada por las miradas de Vicenta - externa e interna - y profundamente cuestionada por las sombras del propio Federico, las cuales lo acompañarán hasta el final. Las sombras de los otros, de su madre, de su amante. Estos espectros quedarán plasmados en la prosa y el verso de Federico, donde podemos encontrar ese mundo fragmentado conflictuado y censurado de una sexualidad subversiva y trágica al mismo tiempo.

La pasión de García Lorca es la pasión de su cuerpo homosexual, de las sombras de Bernarda y Emilio que le recordarán la fantasía del amor verdadero convertido en fantasma. Es también la del cuerpo de la madre violentado por el padre, tomándolo y ejerciendo su poder sobre ella, sembrándole cuatro hijos fuera de su voluntad, solamente por el hecho de ser o de simbolizar la figura del hombre patriarcal y heterosexual. El cuerpo de la madre es un cuerpo silenciado en su encierro y en su dolor, no lo habla con nadie, no lo muestra a nadie, queda atrapado en ese terrible lugar que representa el olvido. Tal como quisieron hacer con el cuerpo de Lorca al enterrarlo clandestinamente en una zona cualquiera en Viznar, a las afueras de Granada. Ambos personajes son retomados y vueltos a la luz en la obra de Adrianzén, pues como lo menciona Ian Gibson en la biografía de Lorca, la homosexualidad

del autor fue casi borrada del imaginario de las personas durante varios años después de su muerte:

“A Federico García Lorca, uno de los seres humanos más artísticamente dotados de todos los tiempos, se le seguía negando hasta hace muy poco tiempo —hasta ayer mismo— su condición de homosexual, de homosexual para quien asumir plenamente su condición de tal, en una sociedad intolerante; fue una lucha cotidiana nunca del todo resuelta antes de que los fascistas acabaran con su vida a la edad de treinta y ocho años. Se la seguían negando incluso estudiosos de prestigio, acarreado con ello la extrañeza de otro homosexual, e íntimo de Lorca, Vicente Aleixandre. Hoy las cosas han cambiado, y ningún crítico, español o extranjero, puede dejar de tener en cuenta algo tan obvio y fundamental a la hora de entender al poeta.” (Gibson, 2016, p. 2). Era un tema sobre el cual nadie hablaba, habían cerrado las ventadas como Vicenta lo hizo en la obra. Como lo dijo Federico en una entrevista a Gil Benumeya en 1931: “Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco que todos llevamos dentro.” Federico García Lorca (citado por Gibson, 2016). Yo añadiría al de la madre, la mujer, la niña Vicenta y a la Bernarda que llevaba dentro Federico.

Capítulo 4: El cuerpo y la palabra como elementos escénicos que visibilizan y desafían construcciones sociales y culturales dentro de la obra “Sangre como Flores”

En este capítulo sostengo que *Sangre como flores* visibiliza, a partir del discurso del texto de Adrianzén y de la puesta en escena realizada por Alberto Isola, el uso del poder a través del cuerpo escénico, entendiendo “cuerpo escénico” como una construcción teatral que parte de la composición anatómica de los actores y crea a través de sus movimientos y de las contradicciones estilo tensión/relajación estructuras físicas y comportamientos físicos dentro de un escenario.

Estas estructuras y comportamientos físicos, a su vez, reflejan pensamientos, procesos internos, situaciones emocionales o también relaciones de jerarquía, de cercanía o de distancia. La relación entre los cuerpos escénicos, estudiada por la proxemia, también puede visibilizar situaciones de poder o, como en el caso de *Sangre como flores*, evidencia construcciones sociales impuestas y predeterminadas por una ideología o una hegemonía. En la representación y performance de la obra de teatro se evidencia el cuerpo humano individual, a través del cuerpo escénico, como un espacio de dominación construido desde el exterior, pero al mismo tiempo interiorizado por los personajes, al punto de llegar a ejercer sobre otros el poder que previamente se ha ejercido sobre ellos.

Por otro lado, el cuerpo escénico permite visibilizar al cuerpo humano como un elemento construido y determinado por la sociedad, alejándolo de cualquier teoría que tome el cuerpo como si se tratase de una realidad natural o preexistente a la cultura. El cuerpo escénico permite notar que nuestra concepción del cuerpo humano, su determinación sexual, su performatividad, su sociabilización a través del género o la raza, o incluso como la ciencia que se teje entorno a el cuerpo humano, son elementos culturales construidos por una sociedad o un grupo social hegemónico que define el comportamiento de todos los demás individuos dentro de una determinada cultura.

Quiero demostrar cómo, tanto de una manera explícita como implícita, *Sangre como colores*, a través del cuerpo escénico, manifiesta la alienación del cuerpo humano a partir de su propia performance, ya sea a nivel de represión o de libertad. De la misma manera, busco comprobar cómo el físico, se encuentra también sujeto por las relaciones intersubjetivas que condicionan la construcción de identidades y los posicionamientos sociales.

Al mismo tiempo, sostengo que el cuerpo performativo teatral se construye y, por lo tanto, se puede decodificar a partir de las líneas de acción inscritas dentro del espacio de la representación. Estas líneas performativas teatrales serán construidas en base a lo que el personaje haga o deje de hacer, cómo exprese sus posibilidades o cómo las reprima de manera física, cómo se manifiesta a nivel espacial y en relación a los otros cuerpos.

El cuerpo escénico se construye a través de acciones concretas las cuales son desarrolladas en un espacio determinado. Estas líneas se construyen en la relación que genera el cuerpo, a partir del uso de ese espacio, con otros cuerpos en escena; pueden ser directas o indirectas, claras o difusas, pueden desplegarse por el espacio o estar limitadas. La manera cómo se expresa el cuerpo manifiesta y performa su identidad, y en la manera cómo ésta se expresa junto a los demás cuerpos podemos identificar su posicionamiento.

En el caso de Federico, podemos observar cómo sus líneas de acción en su interrelación con los demás personajes se construyen a partir de una noción de identidad, al mismo tiempo que la forman. Así como los enunciados performativos, mediante su uso, generan una realidad, así las acciones performativas determinan la misma. En una representación, la realidad de la misma es generada por las acciones que desarrollan los personajes. Al mismo tiempo, mediante ellas se crean y refuerzan las identidades de los individuos. En ese sentido, así como el sujeto escénico se crea a partir de su cuerpo y sus acciones, el individuo social determina su identidad a través de ellas.

A través de estos conceptos podemos trazar una línea que empareja al cuerpo escénico con el cuerpo performativo de género que sostiene Butler, pues ambos parten de una raíz

concreta que es la acción. Para ello me baso en el concepto de Butler sobre el género, al cual lo considera como acción y no como sustancia, cambia el concepto del ser en el género por el hacer tal como lo plantea en *El género en disputa*: “el género es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (1990, p. 84) a lo cual podemos que “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas expresiones que, al parecer, son resultados de ésta” (Butler, 1990, p. 85). Como podemos observar en ambas frases, Butler enfatiza cómo se construye la identidad del sujeto de acuerdo a las acciones que éste desarrolla. La identidad es la consecuencia de las acciones y no al revés. Por ello, el cuerpo escénico es siempre performativo en su acción. Se construye en base a acciones desplegadas en un escenario, ya sea este convencional o no, de las cuales se extiende una identidad construida. Es a partir de sus acciones que podemos adjudicar un sujeto al cuerpo performativo, donde el hacer es lo concreto; el sujeto es lo construido socialmente.

En el teatro, el sujeto se determina a partir de sus acciones escénicas; es sólo en sus acciones que podemos determinar la “naturaleza” del personaje. Es a través de su performatividad que adquiere una identidad frente a los espectadores. Son las acciones las que crean a los personajes. Por lo tanto, esos sujetos están definidos en sus haceres. Previo a este proceso, el personaje no existe, lo que existe es una literatura sobre él. El texto por sí solo no constituye ni forma la identidad del sujeto-personaje, simplemente expresa una ruta y ciertas características. Dentro del texto, gracias a los enunciados performativos, podemos encontrar las acciones que van a determinar las características observables de los individuos, pero quien termina de dar forma al personaje es el propio actor, quien al “poner de pie” lo escrito en la dramaturgia va a otorgar una identidad completa y compleja al rol que le toca representar.

Como vemos, ambos conceptos, el teatral y el de género parten de una misma idea, la de performatividad como generadora y productora de sujetos. El cuerpo performativo es un

elemento indispensable para la elaboración de acciones y para la lectura de esas acciones por parte de otro sujeto, el cual, en la práctica de las relaciones intersubjetivas, le otorga y reconoce la identidad al otro personaje.

Es dentro de este cuerpo performativo social que la cultura amarra identidades y acciones y las presenta como dadas y pre-existentes, velando la estructura detrás de esas relaciones supuestamente “naturales”. El cuerpo escénico, como elemento de representación, hace posible la visibilización de los dispositivos culturales y social que construyen y definen identidades.

La dominación sobre el cuerpo ha sido construida por el poder hegemónico como una red que se expande en diversos espacios como el privado, el público, el uso del tiempo, las relaciones sociales laborales y afectivas, los espacios de goce, la academia. Todo ello ocurre de una manera habitual, que ha sido justificada desde un entendimiento del mundo basado en lo que conocemos como modernidad y desarrollo.

El capitalismo, como sistema, representa la actual estructura donde todos nos encontramos sujetos a sus procesos de control y dominación, donde incluso hemos legitimado estos mecanismos de poder hasta hacerlos propios. De esa manera, nos sentimos “en falta” si no cumplimos con estos mandatos que se inscriben en toda nuestra actividad orientada a la producción y al desarrollo. Es ahí, precisamente, donde la falta ha sido inscrita a partir de la generación insostenible de deseos por parte de este sistema, deseos que a la vez significan un sacrificio. Se trata de deseos y sacrificios inscritos en el imperativo de ser visibilizados constantemente, ya sea por la publicidad o por la pantalla. Existe el mandato social inscrito donde todo debe ser expuesto para que sea real, para que pueda ser visibilizado por un otro. Es dentro de esta estructura de continua visibilización donde se le demanda a todo individuo pertenecer a esta red, de pertenecer a la gran estructura del capitalismo, del desarrollo y la modernidad. El cuerpo, en este sentido, se erige como el principal dispositivo de este poder hegemónico.

El control sobre el cuerpo y su insistente visualización, ya sea bajo las máscaras de la represión o de la liberación, es una constante dentro de la estructura creada por el poder hegemónico. Foucault, en *Historia de la sexualidad* (1995), elabora una reflexión sobre la estructura como base social y política construida por el poder hegemónico - entiéndase la burguesía y el capitalismo - durante los últimos tres siglos, alrededor del sexo. Foucault entiende el "sexo" como una construcción o una reconstrucción por parte de las estructuras del poder la cual se ramifica en múltiples espacios, tan dispares como contradictorios dentro de la organización social. Esta ramificación de las redes del poder convierte al "sexo" en un dispositivo de la hegemonía, que puede ser utilizado y reconfigurado de manera que le sea posible desplazarse entre múltiples espacios ligados al conocimiento, a la moral, a la educación, al sujeto mismo, a la familia y la medicina. Aquí, Foucault relaciona directamente esta construcción sobre el "sexo" con el cuerpo del individuo, ya que es el cuerpo el espacio individual y social sobre el cual se ve representado el ejercicio del poder, ya sea como represión o liberación. El cuerpo se vuelve el objeto mismo de esta representación del poder construida sobre el binarismo hegemónico, la cual es necesaria revisar y profundizar.

Resulta indispensable reflexionar sobre cómo está estructurado el tejido social, en el cual el cuerpo cumple un rol central, ya sea desde estructuras religiosas como desde las estructuras económicas, pasando por estructuras como la medicina o el psicoanálisis. Ante una mirada simplista, el mundo se presenta organizado en un binarismo donde el pecado (realización del goce) y la confesión se enfrentan. Sin embargo, ambos conceptos – pecado y confesión - se sostienen y se necesitan mutuamente. La culpa y el deseo se necesitan para continuar este espiral construido por la hegemonía, dependen mutuamente para existir y subsistir. Por ello, es necesario visibilizar y repensar los procesos que se construyen dentro de los órdenes del poder, desestructurando prácticas y comportamientos culturalmente aceptados y revisando conceptos "naturalizados". Si el cuerpo - físicamente lo más "natural" del individuo - ha sido posible de ser desnaturalizado y alienado de sí mismo a través del binarismo hegemónico y los discursos múltiples que ha generado el mismo, es comprensible

que todo lo construido a partir de él también se encuentre afectado y que no permita otras reflexiones y que no admite la mutabilidad o la performatividad del ser humano como individuo y como ser social.

Es la hegemonía masculina la que decide dónde se encuentra el deseo y dónde la culpa, y sobre quienes aplicar estos ejercicios. Lo femenino, por tradición religiosa y cultural, es establecido como centro de la culpa de los excesos del deseo por parte del hombre, todo deseo que no esté orientado a la procreación se le considera como desviado o patológico. Es la perversión de este poder que, mediante un mandato externo, construye a su vez arquetipos y estereotipos físicos y corpóreos. Como ejemplo de ello tenemos los lugares comunes de “la mama y la puta” o “la reprimida y la marimacha” o “el macho alfa y el saco largo” o “el reprimido y la loca” o “el macho y el mariquita”. Se trata de representaciones construidas por el poder hegemónico y naturalizadas por las prácticas y los discursos sociales.

Esta dominación se encuentra naturalizada en la estructura social presentada en *Sangre como flores*, y es en la representación de la obra que se visibilizan estas estructuras y usos del poder. Mediante esta representación la obra de teatro encuentra su agencia comunicativa y crítica frente a la hegemonía. Al evidenciar estos procesos, que generalmente permanecen ocultos en su naturalización, nos permite observar y reflexionar - a través de los personajes de Lorca y Vicenta principalmente - sobre los posicionamientos que como individuos y como sociedad performamos en nuestra conducta diaria, en nuestra relación con el otro y en cómo catalogamos al otro dentro de este binarismo.

El cuerpo en el teatro y en la performance es un elemento fundamental para construir un discurso, para elaborar un texto donde la relación con su representación es inmediata y completamente visible. El lenguaje corporal permite construir lecturas que exceden las posibilidades del lenguaje oral, en cuanto no están sujetas a un simbolismo, sino que se vinculan directamente con las sensaciones y emociones que se producen en el individuo. Son las reacciones físicas a estas emociones las que permiten visibilizar cómo el cuerpo reacciona

muchas veces fuera de un simbolismo construido por el lenguaje. El lenguaje oral muchas veces esconde o desconoce estas reacciones primarias, las cuales se encuentran ubicadas en lo que Lacan llama como "lo real" (2002), es decir ese espacio que no puede ser determinado o representado de manera simbólica por el lenguaje.

El teatro, al hacer visibles estas reacciones mediante los diálogos y todo el lenguaje corporal que los acompaña, permite al espectador tener una lectura más amplia de lo que se representa en escena y le permite tener, al mismo tiempo, una conexión más directa con aquello que sucede y que muchas veces en el espacio social de la realidad no es posible de apreciar. Esta conexión inmediata genera un reconocimiento entre el público y los personajes, y es dentro de esta identificación que el público logra visibilizar sus propias estructuras o naturalizaciones. En otras palabras, puede ver el uso del poder hegemónico bajo el cual se encuentra. Esta visibilización permite, al mismo tiempo, una reflexión inmediata o posterior al hecho teatral. Por lo tanto, es necesaria primero una identificación para llegar a la reflexión. Esta identificación sólo se logrará a través de la representación o la performance por parte de los actores de las experiencias de vida que estén orientadas a visibilizar los usos del poder.

En *Sangre como flores* se logra una visibilización de los usos del poder a través de los actores. Sus cuerpos dejan de ser simplemente materia para convertirse en elementos cargados de diversos significados. En la obra, la imposibilidad de Federico de moverse pese a sus esfuerzos denota una tensión que lo excede, un conflicto inscrito en su cuerpo que él mismo no reconoce, pero que lo afecta corporalmente. Esta imposibilidad de movimiento de su cuerpo tiene varias lecturas.

En primer lugar, es una sentencia de muerte, ya que el texto de Adrianzén anuncia que hay otros que lo persiguen para matarlo, otros que él reconoce como agentes cargados de violencia hacia él. "Corre por tu vida" le gritan, y añaden "Ya dieron la orden", "Están en camino", "Vienen por ti". Estamos frente a una escena de persecución, y amenaza de muerte,

ante la cual García Lorca repite una y otra vez "No puedo" con confusión, con extrañeza; es su propio cuerpo quien no responde. Es su físico quien se encuentra alienado de sí mismo. Hay un mandato que excede la voluntad de Lorca de evitar la muerte, el mandato que le prohíbe escapar de ella. El grado de tensión que alcanza el cuerpo de Federico es reflejo de una lucha interna, a la cual se sabe condenado. El ser humano puede luchar contra el mandato, pero el mandato ya se encuentra inscrito en él y, por lo tanto, no podrá escapar. Dentro de esta imposibilidad de movimiento en el cuerpo de Lorca, se puede observar también una fragmentación entre voluntad y acción. Observamos un cuerpo escindido, fragmentado, incapaz de reconstruirse. Y, al verse fragmentado, el cuerpo no se puede mover. Es en este estado donde visibilizamos, al hacer una lectura profunda del mismo, la perversión del poder hegemónico, el cual por un lado le exige encontrar una unidad como individuo, pero al mismo tiempo lo fragmenta a la vez que le oculta esta fragmentación. Federico en ese momento deja de ser la estrella de España, el poeta reconocido y pasa a ser el aborrecido, el perseguido. En ese momento, él no ha comprendido lo que está sucediendo, pero su cuerpo ha reconocido la perversión del uso del poder inscrita en él y ejecutada por un otro.

Una segunda lectura podría ser la culpa. Como hemos visto en el capítulo anterior, las sombras en la escena descrita representan un alter-ego del propio Federico García Lorca inscrito en el plano de lo real, es decir en el espacio que el individuo no es capaz de controlar, racionalizar o comprender. En el párrafo correspondiente al análisis de esos hombres-sombras manifesté que estas correspondían a ese lado de Federico que había inscrito en sí mismo las voces de los demás, pero que al mismo tiempo no quería aceptar o concientizar.

Al regresar a Granada, todos los personajes le previenen que es muy posible que atenten contra él, lo cual él niega minimizándolo. Cuando los hombres-sombra le advierten y le anuncian su muerte, él dice que no podrán. Luego, cuando los militares franquistas lo toman prisionero y lo están torturando, aparece Bernarda Alba diciéndole que se lo había advertido, a lo cual Federico responde que él no puede morir.

Si las sombras reflejan la ley social inscrita en el poeta andaluz, eso quiere decir que el mandato está inscrito en él, mandato contra el cual el mismo Federico lucha y se rebela, pero del cual es imposible de escapar. No olvidemos que García Lorca creció en una familia y una España profundamente conservadora y católica, donde no solamente estaban inscritos los roles y jerarquías de género, sino también los valores y la moral cristiana – según la cual el cuerpo es un elemento fundamental para inscribir tanto el pecado como la penitencia.

En la reseña que elabora Maximiliano Korstanje sobre *El núcleo perverso del cristianismo* de Žižek (2015, pp. 4-5), nos señala como el filósofo esloveno reflexiona sobre cómo la religión cristiana se construye alrededor del placer, placer entendido como elemento del pecado. Es a partir del control que ejerce sobre los deseos del hombre, la idea de pecado, arrepentimiento y penitencia, y en la promesa de un estado de gracia final o redención, que la religión ha podido mantenerse dentro de la esfera del poder hegemónico. El llamado a ser imagen y semejanza de Dios se construye en cuánto el ser humano puede resistirse al pecado, como Jesús en el desierto o como Jesús en la cruz, pero al mismo tiempo se permite ser tentado por él, como Jesús al permitirse dudar sobre Dios en la cruz, para luego redimirse a través de su muerte. Es decir, se permite el pecado para que luego este sea borrado por el sacrificio. En otras palabras, es "Dios" quien coloca el pecado al centro del hombre para luego crear su redención. En el cristianismo, el elemento o el mecanismo del uso del poder sería el pecado.

El juego perverso del poder elaborado por Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1990) coloca al "sexo" como el elemento sobre el cual se ha construido la cultura hegemónica como mecanismo para dominar al hombre. Sexo es instaurado como elemento de control del cuerpo del ser humano.

Este control del cuerpo ha sido expresado durante toda la obra de alguna u otra manera. Hemos visto un Lorca inmovilizado por sus sombras, lo cual podemos asociarlo a la ley social y a la culpa instaurada en el propio Lorca. Hemos visto un Lorca al cual se le ha

nombrado de distintas maneras, todas relativas al cambio de género, por parte de ciertos grupos ultraconservadores, pero, al mismo tiempo, hemos visto en la obra cómo dentro de sus círculos cercanos el tema de conversación era la gran cantidad de encuentros sexuales que sostenía Lorca con sus amigos. Hemos observado cómo la relación con la Vicenta se construye y se ve afectada por ejercicios de poder tanto sobre el cuerpo del poeta como de su madre. Y, finalmente, hemos asistido a tortura y asesinato que sufre Federico, donde su cuerpo es literalmente atravesado y violentado como si con eso se ejerciera el poder máximo del control sobre su sexo.

El control sobre el sexo, ya sea de manera discursiva como física, ha sido un eje que constantemente se ha repetido en *Sangre como flores*, la cual mediante los juegos escénicos la ha mostrado, no de manera directa sino bajo los símbolos y figuras discursivas y teatrales muy propias de los textos del verdadero poeta español. Los cuerpos de Vicenta y de García Lorca se vuelven, entonces, manifiestos concretos y visibles del uso del poder hegemónico y, por lo tanto, pueden ser visibilizados y denunciados como tales desafiando las estructuras impuestas y el control ejercido sobre ellos.

4.1. La palabra como elemento revolucionario performativo

Voy a tomar el elemento de la palabra en tres puntos distintos. En primer lugar, la palabra como elemento literario; luego, la palabra como elemento discursivo; y, finalmente, la palabra como elemento performativo.

La performatividad de la palabra: el discurso escrito sin representación, ya es performativo. El texto teatral, en su forma de dramaturgia, es performativo en sí pues tiene una estética distinta, intencional, se busca lograr un objetivo ya sea estético, racional o reflexivo. La manera de escribir teatro lleva en sí misma un deseo que la distingue de cualquier otra como la novela o la poesía. En ella se presenta el diálogo o el monólogo,

ambos con intenciones y estructuras diversas: cada diálogo no sólo cumple la función de representar o presentar el proceso de interacción de dos o más personas, sino en cambio el autor sabe que el texto está orientado a un lector y cada diálogo va construido con el fin de crear un discurso que signifique un viaje para el lector, un viaje que lo involucre en varios aspectos: intelectual, sensorial o emotivo. La dramaturgia presenta como gran novedad que todo está construido en base a diálogos o intervenciones habladas. Esta novedad, sin embargo, es relativa, ya que en la vida diaria la manera más coloquial que tienen las personas para relacionarse, expresar sus emociones o realizar acciones con las palabras está formada a base de enunciados que podríamos reconocer como diálogos; los cuales al estar orientados hacia otra persona se vuelven performativos pues intentan generar un cambio en el otro, o por lo menos están enfocados que sean escuchados por otro, tal como sucede en el teatro. La gran diferencia es que en la vida real el caos y el error forman parte de las relaciones habladas entre los sujetos, mientras que en el teatro se busca una lógica y una continuidad entre los diálogos.

El teatro y el texto teatral se construyen en la búsqueda de sentido, un sentido que sea completo dentro de la palabra, las acciones y la estética de la misma. La palabra se vuelve un elemento dentro de este sistema cerrado que pretende ser el teatro como arte y como representación de la vida, a la cual se le atribuye un sistema aparentemente menos predecible y más entregado al azar. Sin embargo, es gracias a esta capacidad de ordenar y condensar los hechos de la vida real en unas pocas páginas que el lenguaje en el teatro puede visibilizar elementos que en la vida real parecen o se dan por naturalizados, cuando en realidad esconden todo un sistema detrás. Empezar a entender la palabra como un elemento performativo y no sólo descriptivo o enunciativo es fundamental para descubrir el lenguaje como una herramienta de cambio y de subversión a nivel de escritura, de discurso y de acción.

La palabra como elemento performativo contiene elementos que es necesario observar e identificar dentro de la representación teatral de *Sangre como flores*. ¿Cómo es utilizado el texto en la puesta en escena, que nuevos significados o simbología adquiere? ¿De qué manera se genera el diálogo entre la palabra escrita y la palabra representada?

Como lo mencioné en el primer capítulo, Adrianzén recoge de los escritos de García Lorca, ya sea en prosa o en verso, la sustancia para el texto de su obra. La esencia lorquiana está inscrita en cada texto que escuchamos en la mayoría de sus personajes, en el imaginario visual de la obra y en la propuesta escénica que se despliega a partir de los textos. Tanto Adrianzén como Isola sostienen que *Sangre como flores* es muy lorquiana en su discurso. Un discurso lleno de símbolos, de magia, de ensueño, de sangre y crueldad; de un componente femenino fuerte y represor al mismo tiempo que un elemento femenino rebelde. La simbología de esta obra está fuertemente relacionada con la simbología expuesta en *Bodas de sangre*, en el *Romancero gitano*, en *Yerma*, en *La casa de Bernarda Alba*, etc. Está cargada del mundo andaluz, gitano, pero también bohemio, onírico e imaginario. La belleza de la palabra, sin embargo, contrasta con la rigidez de las estructuras sociales y de los pensamientos, con la violencia en la que están enmarcadas las relaciones personales; violencia explícita, pero sobre todo implícita; violencia verbal que se materializa en el cuerpo de los actores, que se hace explícita gracias a la representación de la anatomía de los personajes y a la relación con el espacio.

La palabra escrita, al ser materializada en escena, ingresa a un sistema de representaciones y posicionamientos en relación a las acciones que éstas cumplen en escena. Será mediante la palabra que Vicenta buscará que su hijo adopte un comportamiento de acuerdo a los patrones sociales, le incitará a ser solvente económicamente, a casarse y tener hijos y a dejar de relacionarse sexualmente con hombres. Todo ello lo expresa con un lenguaje indirecto, con palabras que se confunden en figuras o referencias a las actividades de Federico. Su lenguaje indirecto reflejará la distancia que ella mantiene con su hijo hasta el

punto de no poder contener más las palabras y verbalizar lo que realmente piensa. Este uso del lenguaje refleja, en la representación de la obra, la represión en la cual la madre está inscrita, en la cual no se le es posible expresarse libre ni directamente sino, simplemente, cumplir el papel o rol social que le ha sido asignado. El lenguaje verbal de Vicenta es acompañado en la representación por un espacio cerrado dentro de lo que podemos entender como la casa de la familia García Lorca en Granada. Sus actividades son coser o remendar, actividades que dentro de una cultura machista le son asignadas a las mujeres. La iluminación de las escenas es amplia, sin variantes ni matices, como remarcando el estado de monotonía en la cual se encuentra la figura materna. Sin embargo, es la palabra quien va a liberar a Vicenta, al menos parcialmente, al confesar cómo le fue arrebatado su deseo e impuesto su rol como mujer, esposa y madre.

Bernarda, por otro lado, habla con un lenguaje directo, libre de represiones, pero construido sobre ellas. Ella expresa sin tapujos la ley social, y ejerce mediante el lenguaje la represión sobre Federico. Bernarda, aunque es el alter-ego de la madre, pertenece al mundo imaginario del autor andaluz; por lo tanto, podemos deducir que su voz le pertenece a Federico, es parte de este personaje escindido en otros personajes - los cuales verbalizan lo que el poeta español no es capaz de verbalizar o no es capaz de admitir. Son esos fantasmas que crecen dentro de él y que ha separado de su fantasía. Estos fantasmas verbalizan el sometimiento, la sujeción y la violencia en la cual Lorca está inscrito. Estos fantasmas siempre se muestran en espacios no definidos y con una luz que genera claroscuros y no deja visibilizar con claridad al sujeto. En estos espacios quien está atrapado es Federico, sus fantasmas lo encierran y luego lo abandonan sin que él pueda solucionar o dar fin a los procesos de represión o dominio al cual es sometido.

Hacia el final de la obra podemos observar cómo es a través de la palabra que se instaure la ley social de manera impositiva por parte de los soldados franquistas, cómo es utilizada para violentar a Lorca antes de su muerte y cómo, a través de la palabra, el poeta

logra atravesar sus fantasmas reconociéndose como un personaje de su propia literatura enfrentando la muerte. Es un momento donde la realidad se levanta frente a Federico de manera inexorable, de la cual el autor español es incapaz de huir. La palabra escrita nos muestra la belleza y el mundo lorquiano, mundo de magia; pero también un mundo español dominado bajo el yugo del regeneracionismo, del machismo, de la virilidad, del patriarcado y la fuerza. Mundo de hombres heteronormativos frente al mundo femenino subyugado y encerrado, al cual pertenece Lorca. La palabra representada nos muestra el camino del héroe trágico, o como lo he llamado en esta tesis el camino del sacrificio, de la ofrenda, del animal. La palabra nos muestra los logros de Lorca, sus luces y deseos, pero también su caída, sus fantasmas y su muerte. En ese tejido se puede reconocer la ley social, la hegemonía expresada en textos y en palabras que enmarcan todo este camino de sacrificio. Sin embargo, es la palabra la cual finalmente redime la pasión de García Lorca, la redime al ser nombrada y rescatada por aquellos que le rodearon y por aquellos que le admiraron. El sujeto fue muerto y desaparecido. Su palabra permaneció dentro de la estructura social. Fue la palabra la que sobrevivió al poder fascista, machista y represor. Esto lo hace manifiesto tanto Adriánzén como Isola, en los últimos momentos de la obra. Mientras Vicenta clama silencio, son los símbolos del verbo lorquiano quienes adquieren un significado mayor y exceden a su propia realidad trascendiendo en el tiempo y en el espacio.

VICENTA

Silencio. Mi hijo ya es un palomo de marfil bañado en camelias de escarcha. Bendita sea la lluvia, porque moja la tierra donde está él. No quiero llantos en casa. Nos hundiremos todos en un mar de luto cerrando las ventanas. Silencio he dicho. ¡Silencio!

AMIGO EMBAJADOR

Y desde entonces, un cuchillo es mucho más que un cuchillo

AMIGO ESCRITOR

El verde, es más que el verde

AMIGO EMBAJADOR

Un clavel, más que un clavel

AMIGO ESCRITOR

La luna, más que la luna

AMIGO EMBAJADOR

Un caballo, más que un caballo

AMIGO ESCRITOR

Y la sangre, nunca se puede limpiar

Al verbalizarse estos textos (Adrianzén, 2011, ver Anexo, p. 215-216) en la representación, la figura de García Lorca vuelve a aparecer, las páginas de sus escritos, de sus poemas, de sus obras vuelven a cobrar luz. ¿Y es que acaso no es eso lo que hace justamente el Teatro? ¿Eso no sucede cada vez que un texto vuelve a ser representado? El texto en su performance redime la muerte de aquellos que fueron silenciados, invisibilizados y reprimidos. Se redime en un nuevo espectáculo donde la figura del toro es constantemente sacrificada para recordarle a la audiencia que los sujetos pueden pasar, pero sus luchas e ideales son aún actuales sobre todo en sociedades donde todavía se reprimen identidades y se persiguen a aquellas que no se encuentran alineadas con el mandato hegemónico como en la nuestra.

La propuesta discursiva de Federico García Lorca, construidas y reconfiguradas dentro de la propuesta de Adrianzén, nos lleva a preguntar ¿qué es lo nuevo que traen en su discurso, que es lo no hegemónico y qué contradice la estructura dominante y los juegos de poder? Asimismo, ¿de qué manera se valieron de esta estructura y de estos juegos desde su creación discursiva y cómo esa creación discursiva se ve reflejada en los textos creados y, en

algunos casos, reciclados por Adrianzén al momento de crear la obra *Sangre como flores?* Sostengo que, en los textos de Adrianzén, desde la palabra escrita puede encontrarse una performatividad que la hace revolucionaria en dos aspectos: en primer lugar, el cómo está escrita y en segundo lugar el qué dice.

Partiendo de los estudios de los actos de habla realizativos desarrollados por John Austin en “Cómo hacer cosas con las palabras” (1971) podemos encontrar que la cualidad performativa es inherente a la palabra. Incluso podemos añadir que, desde una visión teatral, el nivel performativo de la palabra es complementado o suplementado por los lenguajes creados desde el cuerpo y la puesta en escena. La representación es ya en sí una interpretación de las muchas que pueden existir a partir de un texto. En el caso de la puesta en escena dirigida por Isola, la interpretación corresponde tanto al director como a los actores que participaron del montaje. Se pueden reconocer, entonces, incluso tres capas dentro de la representación del texto y su performance final: la del autor, la del director y la de los actores.

En el texto de Adrianzén se pueden ubicar espacios donde el autor plantea claramente una performatividad del texto previo a la representación, la cual puede seguir la narrativa de Adrianzén o no. El primer espacio literal que encuentro de una gran presencia y acción por parte del dramaturgo, es justamente aquel espacio que muchas veces permanece mudo en las representaciones, a veces por omisión o incluso por negación o castración. Las didascalias, acotaciones o notas del autor casi siempre son pasadas por alto, o son invisibilizadas en su escritura y pasan a ser reemplazadas por la representación.

Revisando los espacios literarios no representados en la puesta en escena podemos encontrar una voluntad directamente expresada por Adrianzén en la manera de escribir sus textos y en la manera de usar las palabras para lograr manifestarse, como por ejemplo en el siguiente texto:

“Todos estos personajes pueden repartirse entre 4 actores. La acción: en España, primera mitad del siglo XX, entre Madrid, Granada y dimensiones no realistas. Esta obra es histórica en cuanto a la sucesión de los eventos y las circunstancias en general. Los personajes con nombre propio existieron todos, pero sus temperamentos y la interpretación de sus actos son pura ficción. De igual modo, varios textos son fragmentos de poemas, parlamentos de obras de teatro, declaraciones públicas y/o cartas de García Lorca, o bien paráfrasis de éstos” (Adrianzén, 2011, p. 160)

Este texto es previo a la representación y a la fábula de la historia. Adrianzén aún no dramatiza la historia, pero en estas indicaciones está inscrita una performatividad que el lector puede considerar al momento de leer el texto y, de una manera distinta, el director puede considerar o no para su representación. En un siguiente texto, ya perteneciente a la fábula, Adrianzén escribe:

“Se abren luces sobre un círculo que quizá podría remitirnos a una plaza de toros. Cuatro hombres-sombras lo rodean. Luz sobre FEDERICO GARCÍA LORCA, sudando, con el cuello de la camisa abierto, despeinado, descalzo, en total terror y angustia. Su gesto y actitud deberían empujarlo a correr, pero no puede: no es un impedimento físico –quizá él lo cree, pues tiene un ligero balanceo al andar- sino algo que viene de lo más profundo de sí mismo. Sus movimientos corporales quizá son los de un hombre que lucha contra un mar de goma o algo igual de pesado y denso, a la vez que con su necesidad de huir despavorido. Las Sombras le hablan” (Adrianzén, 2011, ver Anexo p. 161)

Este texto responde al inicio de la fábula, y da elementos performativos concretos que ayudan al lector a completar y seguir las acciones de los personajes.

Es un primer espacio literario, que no necesariamente va a ser respetado por la puesta en escena, pero que en sí ya representa una intención del dramaturgo, tenemos las intenciones del autor peruano con respecto a los personajes y la realidad de los mismos como elementos de representación ficticia y su relación con la realidad. En este texto reconocemos la intención de Adrianzén de elaborar una dramatización a partir de sucesos históricos dentro la vida de García Lorca, es decir mantenerse dentro de lo históricamente real, pero al mismo tiempo utilizar esos datos históricos para construir una realidad ficcionada para visibilizar aspectos o temas que él consideraba se podían hacer relevantes a partir de una figura tan representativa de las letras como Federico García Lorca.

Es mediante este texto que Adrianzén otorga una cierta validez a su propia creación en el sentido histórico. Es fundamental entender que hubiera tenido el mismo valor si todo hubiese sido producto de la creatividad del escritor sin tener ningún ancla con la realidad. No es un asunto de valorización sino de precisión. Si bien la obra de Adrianzén es un objeto de creación personal, y por lo tanto ficticio; es al mismo tiempo producto de una investigación histórica sobre la biografía del personaje principal, de los sucesos tanto personales como sociales que lo rodearon. Es una particularización que quizá el público asuma o se la cuestione. El autor sabe que dentro del público va a existir todo tipo de opinión o reflexión sobre la naturaleza de su texto, por ello hace uso de su dramaturgia para, en cierta manera, adelantarse a cualquier juicio emitido por su público. El cual puede llegar a creer que es una obra documentaria o una ficción en todos sus aspectos, puede llegar a tener su propia lectura de las cosas; sin embargo, Adrianzén precisa la naturaleza ambigua de su texto, una mezcla arbitraria de la realidad y fantasía, una mezcla de textos propios como ajenos.

Lorca, el autor histórico, guarda una relación muy profunda con el teatro, y es en este caso el teatro quien vuelve a Lorca a través de Adrianzén. La palabra vuelve para retratar a su autor español. Los personajes se escapan de su creación original y vuelven para hablar de su creador. Vemos la obra desde las obras. Vemos al autor español desde sus creaciones. Vemos

volver a Bernarda Alba para hacer el alter-ego de la madre de García Lorca durante toda la pieza de Adrianzén. Y es a través de las palabras que la obra adquiere distintos niveles en su discurso. Niveles que abarcan diferentes espacios, los cuales podríamos graficarlos como espirales que van desde lo más cercano a la figura de Lorca, donde podemos encontrar sus recuerdos, sus temores, la figura de su madre representada por su propia alucinación de Bernarda Alba, hasta los círculos más externos como la autorreferencia a estar en una obra de teatro. Todos estos círculos se forman en el texto desde este punto de partida señalado por Adrianzén donde la ficción y la realidad se mezclan como la luz y las sombras en el ocaso. Desde este punto, el texto se vuelve revolucionario. El teatro, el texto, las obras de Adrianzén, el personaje de Lorca, nos dicen que la “realidad” se puede construir, se puede interpretar, se puede deconstruir, se puede particularizar, se puede visibilizar. Y se puede volver una herramienta para la reflexión, para su propio análisis. La palabra se vuelve entonces un elemento de acción, un elemento que puede tener, y de hecho lo tiene, una agencia sobre su público.

Durante la entrevista que sostuvimos, Adrianzén comentó que su obra dramática era un teatro hecho para el otro. Un teatro que, si bien partía de intereses personales, estaba escrito para que otro lo leyera, para que el otro encontrara, para que el otro se divirtiera, conmoviera o reflexionara.

Sabiendo todo esto, hay un texto donde Adrianzén usa a Lorca y le habla directamente al público, al lector. Tal como lo hizo García Lorca hace años. El texto entonces se vuelve atemporal, se vuelve un elemento que atraviesa las distintas capas y llega como un mensaje directo a quien lee, a quien escucha o a quien lo ve en escena:

“El público, el público”. ¡Que pase el público! El público se conforma con palabras: cree que el mugir de las vacas es elocuencia y el cielo un cartón pintado de añil. El público quiere que las sillas se vuelvan camas para dormirse mejor, mientras la escenografía y los vestidos se hacen pasar por

personajes. Recuerdo mis gritos de protesta cuando de niño me llevaban al teatro: “¡madre, se están sentado, vámonos, que se están sentando, y se pondrán a conversar dos horas!” (Adrianzén, 2011, ver Anexo p. 172)

En este texto se ve claramente cómo las palabras por sí mismas ya tienen una performance inscrita, una performance además con aquellos, todos, que se encuentran en el lugar del espectador.

Como sabemos por la teoría desarrollada por Fairclough en el análisis crítico del discurso, la palabra (el lenguaje) es uno de los elementos más determinantes que tenemos las personas y que se usa para diferentes objetivos o en diferentes dinámicas. El hecho simple de nombrar algo, al nombrarlo ya le estamos dando todo un significado, incluso, a veces, significados que escapan a su realidad o, en otros casos, podemos llegar a ocultar o modificar una realidad (Fairclough, 1992).

El lenguaje determina, clasifica, otorga una identidad y al mismo tiempo, la reviste de cualidades simbólicas, las cuales no necesariamente son reales. Es en esta capacidad de cambiar la realidad que se percibe que la palabra encuentra su carácter performativo, e incluso, si se usa para contradecir o deconstruir la estructura hegemónica puede llegar a ser revolucionaria.

En esta *Sangre como flores*, Adrianzén y García Lorca - unidos por el texto - interpelan al público, al lector, al espectador, lo quieren hacer consciente que está leyendo/observando un texto, una obra y que el público es ahora quien lo lee. El texto interpela y al mismo tiempo crea un distanciamiento al estilo brechtiano.

Hay otro pasaje en la obra donde Adrianzén juega con el texto de Lorca y nos vuelve a remitir a este espacio de realidad, hiperrealidad y fantasía:

BERNARDA

Mentira. Lo eras. Lo eras, siempre. Te llamabas Mariana, o Adela, o Yerma, o Perlimplín, o Leonardo, o la Novia. Siempre tú, arrojándote al pozo con los ojos abiertos, sabiéndote perdido de antemano en tus delirios. Pero debajo de las máscaras que tanto querías arrancar, no habían rostros: más bien estaba escrito tu destino. Tarde para correr

Lorca es el autor histórico, y el autor de sí mismo de sus poemas, dramas, pero aquí (Adrianzén 2011, ver Anexo, p. 212) lo muestra como el personaje, un meta-personaje revelado por un otro. Hemos pasado de la esfera externa a la más “interna”. Lorca no es “Lorca”, es un conjunto de destinos trazados en las tragedias de sus propios escritos. Lorca es sus máscaras escritas en palabras y expuestas en sus dramas. Es la tragedia de cada personaje enterrado en su propio engaño de poder vivir a su manera en una sociedad que siempre los reprimía, los juzgaba, o se deshacía de ellos. Lorca es un sujeto creado por Adrianzén que no supo leer su propio destino creado en sus obras.

El texto de Adrianzén nuevamente atraviesa espacios y épocas y esta vez no le habla al público sino al autor, al personaje. Se habla a sí mismo. Habla a todos aquellos que vieron en Federico García Lorca un autor que trascendió a su espacio y tiempo, y nos muestra un Lorca atrapado por su espacio y tiempo. Nos muestra la ceguera del poeta, pero también la del público presente en la sala. Donde cada uno se siente el autor y termina siendo un personaje. Donde cada uno se siente dueño de su “destino” pero termina siendo consciente de estar atrapado dentro de una estructura que lo sobrepasa; estructura invisibilizada por la cotidianidad y por la naturalización de las acciones que reproducimos a diario. La palabra, entonces, se vuelve un elemento subversivo de esa realidad, de esa cotidianidad, de esa

estructura, pues al verbalizarla se hace visible y al hacerla visible se puede cambiar, se puede enfrentar.

Adrianzén nos grita a todos los del público que no somos los autores o artífices de nuestro destino, de nuestra realidad, sino tan solo personajes que cambiamos de máscaras y creemos estar viviendo una fantasía cuando en verdad somos títeres de un poder más grande el cual nos nombra y nos crea identidades las cuales aceptamos sin dudar. Sólo cuando somos capaces de nombrar estos ejercicios de poder y de visibilizar las estructuras que nos dominan hacemos uso real de la palabra como elemento de subversión y de cambio.



CONCLUSIONES

- El teatro como arte escénico y como elemento comunicativo en su representación y puesta en escena se muestra como un dispositivo creado y construido que mediante sus características estéticas, visuales, performáticas y narrativas tiene la capacidad de reflejar comportamientos sociales dentro de circunstancias históricas y culturales determinadas frente a un público. Esta práctica escénica, en tanto reproduce la conducta humana de manera particular y específica permite visibilizar las estructuras sociales como construcciones culturales y pertenecientes a un momento histórico específico. Estas estructuras sociales se rigen y se sostienen por mandatos o ideologías que parten de un poder hegemónico, el cual las instaure y las perpetúa a través de actos del habla, expresiones del cuerpo humano y relaciones intersubjetivas.
- Si bien, para efectos de esta tesis, he trabajado la concepción del teatro como una práctica que permite develar y visibilizar dinámicas y estructuras sociales dentro de una cultura y durante un periodo histórico definido, debo aclarar que ésta posibilidad o concepción de la práctica teatral es sólo uno de la muchas que contiene el teatro como arte escénico y como práctica social y humana, cuya antigüedad se remota a festividades religiosas de la antigua civilización Griega y cuyas variantes se extienden por las diferentes culturas que habitan nuestro planeta.
- *Sangre como flores: La pasión según García Lorca*, en su representación, presenta dos ejes fundamentales para desarrollar los conflictos de posicionamientos y del uso del poder hegemónico. Estas dos variables son el uso del distanciamiento teatral en la obra y el presentar una identidad subversiva de García Lorca.
- La obra en su puesta en escena utiliza elementos del distanciamiento teatral en sus elementos narrativos y estéticos tales como: el uso y ruptura del tiempo y el espacio, donde claramente se evidencian la existencia de dispositivos teatrales en la narrativa

de la obra como son los saltos en el cronología de los hechos, los cambios inmediatos de espacios y el juego constante que se hace entre realidad y ficción. La elección en el diseño y realización de la escenografía e iluminación como elementos estéticos refuerzan un estilo claramente teatral en el montaje de la obra. La ruptura de la cuarta pared y la relación directa con el público por parte del personaje central como de los personajes secundarios, cuyo momento central se enmarca en la expresión: “*El público, que pase el público*”, momento seguido por las miradas de todos los actores directamente hacia los espectadores, dejando en claro qué función cumple cada grupo en la representación y enfatizando que se está participando de una representación escénica.

- Estos elementos narrativos y estéticos pertenecientes al distanciamiento teatral permiten una reflexión y una crítica de las acciones y de las decisiones de los personajes que se muestran en la obra e invita al público a desarrollar una mirada más amplia sobre la coyuntura en la cual se enmarcan estas acciones y generar o estimular una opinión sobre las prácticas sociales que se representan en la obra que está observando. En palabras usadas en el cuerpo de esta tesis, invita a público a jugar un rol activo, dejar su espacio seguro entre las sombras y completar la obra con su juicio y su mirada. Nuevamente me quedo con la frase de Lorca: “¡que pase el público!”
- Esta obra al ser representada en un contexto social contemporáneo limeño me permite elaborar una lectura y un análisis del posicionamiento del público dentro de la representación de la obra de teatro y la reacción de éste frente a la construcción de la identidad del personaje de Lorca. Lo cual posibilita realizar una crítica que visibilice y profundice en los conflictos y contradicciones que permanecen y subyacen al concepto de género y hegemonía de género dentro de nuestra sociedad limeña contemporánea. Los cuales, en lo observado y señalado en esta tesis, resultan ser muy similares aquellos recogidos por la obra de teatro ambientados en la Andalucía de

principios del siglo XX, donde la figura de la masculinidad heterosexual hegemónica domina sobre la figura de la mujer y las masculinidades desplazadas.

- Es gracias a la mirada que plantea la obra hacia las diferentes masculinidades, que es posible identificar las naturalizaciones del uso del poder estructural sobre los sujetos llamados periféricos y cómo ello afecta a los comportamientos que éstos adquieren dentro de una estructura social heteronormativa. Se visibilizan los elementos hegemónicos presentes en la obra propios de una cultura específica como la rural española de principios del siglo XX y cómo estos elementos corresponden a un aparato ideológico y a una ideología sobre lo masculino viril y heteronormativo.
- *Sangre como flores: La pasión según García Lorca* nos muestra en su puesta en escena, mediante las relaciones que sostiene Lorca con los demás personajes, la construcción, la crisis y la censura de la identidad de un individuo. Para profundizar en el análisis de estas relaciones tomé el concepto lacaniano de “la mirada del otro” y el concepto de “relación intersubjetiva” de Butler con el fin de teorizar y visibilizar las relaciones de poder que se ejercen desde un punto de vista del género sobre las personas homosexuales y sobre el mundo femenino dentro de la obra de teatro, quienes además se encuentran inscritas en un marco estructural binario y son reposicionadas en el lugar de lo orgánicamente perverso y rechazado por la sociedad.
- Debido a su identidad como hombre homosexual, Federico García Lorca es posicionado, a través de las relaciones intersubjetivas que sostiene con los demás personajes, y por la presencia de la ley social, en los espacios abyectos de la sociedad, los espacios desplazados, los espacios donde sus privilegios como hombre blanco, letrado, occidental y reconocido en el mundo occidental no encuentran reflejo en la hegemonía sexual, heteronormativa, patriarcal y religiosa de su tiempo y en la actualidad. Tanto en La España de inicios del siglo XX como en la Lima de inicios del

siglo XXI, el sujeto masculino está asociado a conceptos como virilidad, fuerza y violencia, y aquello no es posible encontrarlo en la figura de García Lorca.

- Durante el espectáculo se construyen dos posicionamientos de Lorca: el primero es el “yo” que busca ser completado todo el tiempo por la presencia de un “otro” siendo este posible “otro”: la madre, los amantes, el alter ego materno, e inclusive el público. Ese es el Federico que vemos durante toda la obra, un personaje distanciado de la realidad, un ser alienado de su entorno, que vive persiguiendo su deseo dentro de las fantasías que se crea en los demás, pero al mismo tiempo huyendo todo el tiempo de sus propios fantasmas, los cuales son proyectados en sus sombras (hombres enmascarados), en Bernarda (alter-ego de su madre) y en el recuerdo de Emilio, su amante imposible. Ese es el primer Federico, ignorante que su homosexualidad será la justificación y causante de su asesinato, mientras busca el abrazo de la figura materna.
- El segundo posicionamiento es el que nos va mostrando la obra a través de su narrativa y recursos escénicos, y que va más allá de la consciencia del personaje de Federico. La representación expone la verdadera situación del sujeto, la cual es estar sometido a leyes y comportamientos que lo exceden como individuo. La puesta en escena nos muestra mediante diálogos e interacciones, cómo la estructura social encierra a los personajes, pero al mismo tiempo los utiliza a través de sus propias fantasías; fantasías que incluso llevarán al poeta a negar la posibilidad de su muerte, la cual, para todo el público era evidente.
- A partir de los conceptos de identidad y relaciones intersubjetivas, podemos observar que el personaje principal para la constitución de la identidad de Federico es su madre, Vicenta. A quien le reclama constantemente un reconocimiento como el hombre/individuo que es. Lorca se reconoce y se expresa hacia su madre a través del deseo de ser validado por ella. Es importante reconocer cómo el personaje de Vicenta al darse cuenta, que la masculinidad de su hijo no cumple con el mandato de la ley

social, le exige dos caminos: ser un hombre como la sociedad demanda y finalmente el silencio y la huída, pues sabe que, al no cumplir la ley, la sociedad va a demandar y va a efectuar un castigo, desde nombrarlo como "la Federica" o "García Loca" hasta la tortura y muerte.

- El personaje de Vicenta es fundamental para entender cómo la estructura hegemónica es interiorizada por las personas /personajes a quienes, en un acto doble, censura y otorga el poder de censurar. La obra nos muestra cómo fue sometido este personaje en su juventud por la autoridad patriarcal y cómo replica este acto sobre su propio hijo, convirtiéndose ella en la figura simbólica de la ley social. Federico es presentado por las miradas de Vicenta y de Bernarda, el alter-ego materno, con calificativos que lo desvirtúan como hijo, como hombre y como amante.
- Federico es mostrado como un sujeto que se subleva y muestra los límites del sujeto masculino heteronormativo a través de su cuerpo escénico, cuerpo que se encuentra sujeto por una estructura y determinado por las relaciones que sostiene, pero al mismo tiempo nos muestra un cuerpo escénico dueño del espacio teatral. Es dentro de este espacio que el cuerpo escénico de Federico se muestra aislado de las ataduras sociales. Sin embargo la obra nos termina mostrando la tragedia de ese cuerpo, el cual es silenciado y violentado por los soldados de la España franquista, representantes directos del poder hegemónico y herederos de la imagen del hombre viril español en aquella sociedad.
- La importancia de la palabra en la obra es fundamental. En un primer plano la construcción de la obra, a base de diálogos, evidencia los procesos intersubjetivos a través de los cuales se crean y se definen las identidades de los personajes, donde cada interacción discursiva refuerza o censura los posicionamientos de cada uno de ellos dentro del micro-cosmos de la obra.

- En un segundo plano, a través de los actos del habla y de los enunciados performativos se pueden visibilizar la violencia tanto implícita como explícita que se ejercen sobre los personajes para vulnerabilizar, subalternizar y silenciar los posicionamientos del sujeto homosexual o del sujeto femenino dentro de la sociedad. Estas maneras de represión están materializadas en dos personajes, Lorca y Vicenta, su madre. Los dos personajes sufren la imposición de la ley social que los desplaza - tanto físicamente como discursivamente - hacia los espacios abyectos, perversos y estériles. Los convierte en excedentes de la sociedad. Vicenta termina silenciada y encerrada en su casa, Federico termina muerto en una fosa en las afueras de Granada.
- Y, en un tercer plano, la palabra también cumple la función de denunciar los ejercicios de poder de los centros hegemónicos y la revalorización de las identidades desplazadas, sin embargo estos momentos pertenecen a espacios menores, íntimos, más de reconocimiento que de denuncia pero que al estar expuestos en una sala de teatro adquieren un mayor representación.
- Finalmente y para cerrar las conclusiones de esta tesis, manifiesto que la representación de obra de teatro dirigida por Alberto Isola en su interpretación del texto de Adriansén plantea desde su narrativa, desde la dinámica performática de los personajes y desde su trabajo estético tanto visual como sonoro una lectura clara sobre el posicionamiento del sujeto masculino homosexual representado por la figura de Lorca y del sujeto femenino, representado por Vicenta, como identidades periféricas y sujetos subordinados a un centro hegemónico heteronormativo y machista como era el mundo rural de la España de inicios de siglo XX.
- El uso del poder y su perversidad se ejercen, dentro de la representación, a través del control del cuerpo de los individuos, a través de los enunciados performativos y el consecuente uso del habla, así como también a través de las relaciones intersubjetivas entre los personajes donde se definen las identidades de los sujetos y se alteran sus

posicionamientos en la estructura social. Este juego perverso define el valor y las jerarquías de las identidades en base a paradigmas fijos, inmutables y totalizadores. Es así que la obra nos muestra como el mundo masculino heteronormativo prevalece por encima de todo aquello que se considera periférico, encontrándose en este ámbito lo femenino, lo homosexual, lo salvaje, lo no civilizado y lo ligado a lo anárquico de la naturaleza, donde se encuentran los deseos no castrados por la ley social. Por ello nos muestra a ambos cuerpos, el de Federico y el de Vicenta, como posibles escenarios donde ejercer la violencia tanto implícita como explícita.



Bibliografía

Textos

Althusser, L. (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión

Adrianzén, E. (2011) *Sangre como flores: La pasión según García Lorca*. Inédito. Libreto en digital proporcionado por el autor. Estrenada en el teatro del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, del 3 de febrero al 13 de marzo del 2011, dirigida por Alberto Isola.

Aresti, N. (2014) “A la nación por la masculinidad. Una mirada al género de la crisis del 98”. En Nash, M. (coord.) *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 47-74) Madrid: Alianza Editorial

Aresti, N (2014). “Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930”. En *Mélanges de la Casa de Velázquez* (pp. 55-72). Madrid: Casa de Velasquez

Aristóteles & Goya y Munian, J. (1798) *Poética*. Madrid. Recuperado en: <http://www.traduccionliteraria.org/bibli/A/A101.pdf>

Austin, J. (1971) *Palabras y acciones: cómo hacer cosas con las palabras*. Buenos Aires: Paidós

Brecht, B. (1973) *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

Butler, J. (2018). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Lima: Editorial Planeta Perú

Culler, J. (2000) *Breve Introducción a la Teoría Literaria*. Barcelona: Crítica

Fairclough, N. (1998) *Discurso y cambio social*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA

- Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- Foucault, M. (1995) *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Barrientos, García (2012) *Cómo se comenta una obra de Teatro: Ensayo de Método*. México D.F.: Paso de Gato
- García Calderón (2018) *El Incosciente arcaico y la ética humana*. Sevilla. Punto Rojo Libros
- Gibson, I. (1990) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo
- Korstanje, M. (2005) “Reseña: El Títere y el Enano”. En Zizek, S. *El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós
- Kundera, M. (2003) *La Insoportable levedad del ser*. Barcelona: Fabula Tusquets
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC
- Lacan, J. (2002) *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Lacan, J. (1987) *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires-Barcelona-Madrid: Ediciones Paidós
- Lacan, J. (2007) *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia*. Buenos Aires-Barcelona-Madrid: Ediciones Paidós
- Martykánova, D. (2017) “Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema nacional en el regeneracionismo español (1890s-1910s)”. En *Cuadernos de historia contemporánea*. N° 39, 2017. (pp 19-37). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Marx, K. (2011) *El Capital*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores

Morales, J. R. (1992). *Mimesis dramática: La obra, el personaje, el autor, el intérprete*.

Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Maniantial

Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, D.F.: Toma,

Eds. y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra

Zizek, Z. (1999) *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI Editores

<https://elcomercio.pe/luces/teatro/fiaed-obras-teatro-festival-internacional-peruano-artes-diversidad-lgbt-stand-up-comedy-noticia-527542-noticia/?ref=ecr>

<https://redaccion.lamula.pe/2019/06/11/en-el-mes-del-orgullo-lima-reune-el-mejor-cine-y-teatro-por-la-diversidad-video/ginnopaulmelgar/>

<http://microteatrolima.com/#nosotros>

<https://advenedizodigital.com/2017/11/09/especial-teatro-lgbt/>

Fotos

Vera, Paola (2011). *Fotos de prensa*. Recuperada en:

<https://twitter.com/AdrianzenEduard/status/1110379507893129216/photo/1>

Vera, Paola (2011). *Fotos de prensa*. Recuperada en

<http://eloficiocritico.blogspot.com/2011/02/critica-sangre-como-flores.html>

Breve Reseña de obras de teatro que aborden la problemática de género en Lima desde el año 2011 hasta el presente.

Desde el 2011 en adelante la exposición de obras con temática de género y más directamente a la temática LGTBI ha tenido mayor cabida y han sido representadas en diversos espacios, tanto teatrales como no teatrales, a continuación mostraré una breve crónica de los principales montajes en nuestra escena limeña:

2014 Obra “Desde Afuera” dirigida por Gabriel de la Cruz y Sebastián Rubio, proyecto testimonial LGTBI con la participación del Centro Cultural de España y el colectivo No Tengo Miedo.

2014 Microteatro Lima temporada “Por Orgullo”, temporada teatral de micro obras con temática orientada a tratar la problemática del género en nuestra ciudad. Desde ese año se realizan todos los años esta temporada en el mes de junio

2015 Obra “Un mounstruo bajo mi cama” dirección de Gabriel de la Cruz, obra testimonial presentada en el Mali.

2016 Obra de teatro “Cuando seamos Libres”, dirigido por Carolina Santiesteban obra testimonial en el Centro Cultural Ricardo Palma

2016 Obra “Simón, el Topo” dirigida por Alejandro Clavier. Obra infantil que trata el tema de la inclusión y la discriminación de género.

2017 Primera Edición del FIAED, el Festival Internacional de Artes Escénicas por la Diversidad. Festival de carácter internacional creado por Vodevil Producciones con apoyo del Ministerio de la Cultura y el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social desarrollado durante el mes de junio en nuestra capital en diferentes espacios como el LUM (Lugar de la memoria), el MALI, la Estación de Barranco, Valetodo Downtown, el Teatro La Plaza, Palco Restobar, la Sala Tovar, el Centro Cultural Ricardo Palma, el Teatro Orfeón, el

Quinqué, Maqta, entre otros. En la edición 2019 también incluyo a la ciudades de Arequipa, Huancayo y Tacna.

2017 Obra “El Arco Iris en las Manos” de Daniel Fernandez dirigida por Dusan Fung

2018 “Congreso” dirigido por Gabriel de la Cruz formó parte del festival Sala de Parto del teatro La Plaza



SANGRE COMO FLORES*La pasión según García Lorca**Drama en dos actos**Escrito por: Eduardo Adrianzén***Personajes:****FEDERICO GARCÍA LORCA****VICENTA, su madre****BERNARDA ALBA, la misma actriz que hace Vicenta****EMILIO ALADRÉN, joven escultor****RAFAEL RODRÍGUEZ RAPÚN, joven ingeniero****DIÓSCORO GALINDO, maestro****RAMÓN RUIZ ALONSO, falangista****EL AMIGO EMBAJADOR. Quizá Carlos Morla Lynch****EL AMIGO ESCRITOR. Quizá Vicente Aleixandre****Dos GUARDIAS****Cuatro SOMBRAS***Todos estos personajes pueden repartirse entre 4 actores*

La acción: en España, primera mitad del siglo XX, entre Madrid, Granada y dimensiones no realistas

Esta obra es histórica en cuanto a la sucesión de los eventos y las circunstancias en general. Los personajes con nombre propio existieron todos, pero sus temperamentos y la interpretación de sus actos son pura ficción. De igual modo, varios textos son fragmentos de poemas, parlamentos de obras de teatro, declaraciones públicas y/o cartas de García Lorca, o bien paráfrasis de éstos

Escrita especialmente para Alberto Isola, Sofía Rocha, y -una vez más- Franklin Dávalos

ACTO PRIMERO

Se abren luces sobre un círculo que quizá podría remitirnos a una plaza de toros. Cuatro hombres-sombras lo rodean. Luz sobre FEDERICO GARCÍA LORCA, sudando, con el cuello de la camisa abierto, despeinado, descalzo, en total terror y angustia. Su gesto y actitud deberían empujarlo a correr, pero no puede: no es un impedimento físico –quizá él lo cree, pues tiene un ligero balanceo al andar- sino algo que viene de lo más profundo de sí mismo. Sus movimientos corporales quizá son los de un hombre que lucha contra un mar de goma o algo igual de pesado y denso, a la vez que con su necesidad de huir despavorido. Las Sombras le hablan

SOMBRA 1

¡Corre!

SOMBRA 2

¡Corre por tu vida, Federico!

SOMBRA 3

¡Corre!

LORCA

¡No puedo!

SOMBRA 4

Corre, que te buscan

SOMBRA 1

Ya dieron la orden

SOMBRA 2

Están en camino

SOMBRA 3

Vienen por ti

SOMBRA 4

¡Corre!

LORCA

¡No puedo correr!

SOMBRA 1

Sabes que te aborrecen

SOMBRA 2

159

Que no tendrán piedad

LORCA

¡Nunca he corrido!

SOMBRA 3

¡Corre o eres hombre muerto!

SOMBRA 4

Son los insectos de las ruinas

SOMBRA 1

Los que afilan tijeras

SOMBRA 2

Los que degüellan

SOMBRA 3

Los que cortan crines

SOMBRA 4

Los ejércitos de lombrices

LORCA

¡Soy de torpes andares!

Federico se abandona y cae al suelo al centro del círculo

SOMBRA 1

Los que odian tus escritos

SOMBRA 2

Peor: los que odian sin leer

SOMBRA 3

Los putrefactos

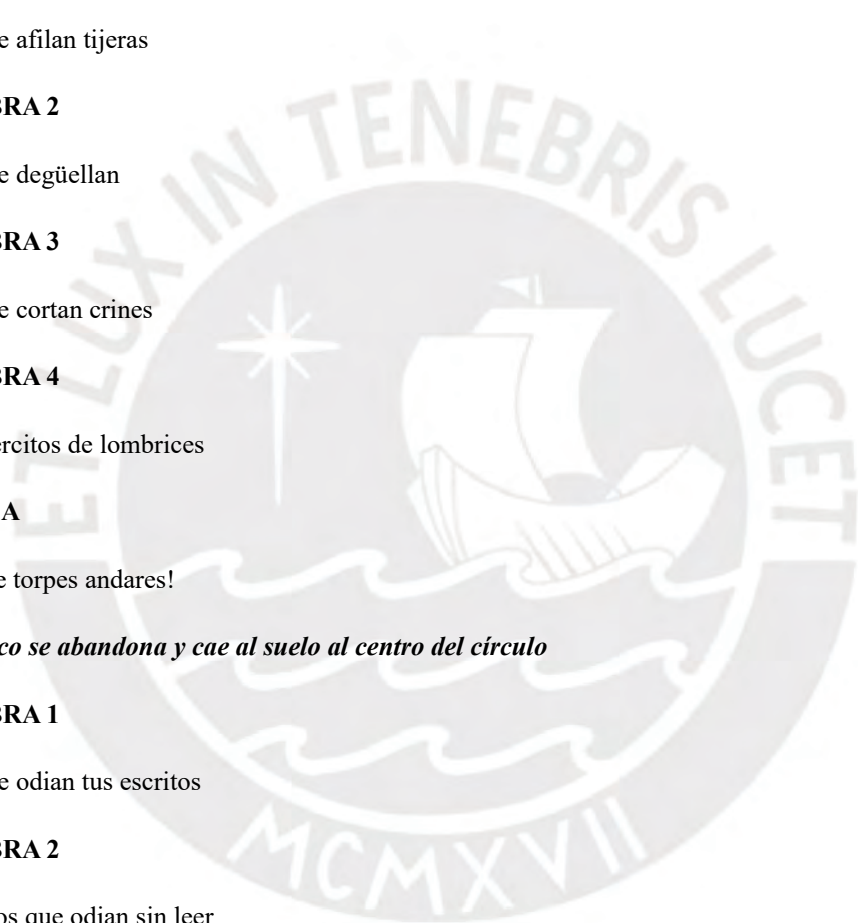
SOMBRA 4

Los falangistas

SOMBRA 1

Las derechas de Granada

SOMBRA 2



160

“La peor burguesía de España”. Lo escribiste

LORCA

¡Lo escribí...!

SOMBRA 3

García Lorca, el comunista

SOMBRA 4

El rojo

SOMBRA 1

El amigo de los rusos

SOMBRA 2

“La Federica”, como te decían en la escuela

SOMBRA 3

“El señor García Loca”: perdón, es una errata del periódico

SOMBRA 4

¡Sape!

SOMBRA 1

¡Sodomita!

SOMBRA 2

¡Julandrón!

SOMBRA 3

¡Corre!

SOMBRA 4

¡Que te matan!

SOMBRA 1

¡Corre!

Federico se incorpora y trata, pero es inútil

LORCAb

¡No puedo!

SOMBRA 2

161

¿Por qué no puedes?

SOMBRA 3

¿Por qué no despegas los talones?

SOMBRA 4

¿Por qué no trotas?

SOMBRA 1

¿Por qué no vuelas?

LORCA

¡No sé! ¡No sé!

SOMBRA 2

¡Corre, o sufrirás trágico fin!

LORCA

¡No! ¡No se atreverán! (*Calmándose*) No se atreverán. No pueden. Son ellos los que no pueden

VICENTA

¡Federico! ¡Federico!

Al aparecer VICENTA, las sombras desaparecen. Federico deja de angustiarse y ahora tiene ocho o nueve años. Durante este diálogo con su madre, en cada texto Federico va creciendo en edad hasta volverse un joven adulto

LORCA

¿Madre?

VICENTA

Federico del Sagrado Corazón de Jesús. ¿Dónde estás?

LORCA

¡Madre! (*Ya calmado y divertido*) Madre, ¡le tengo mucho miedo al peligro!

Vicenta es seca sin llegar a ser ruda. Le habla con afecto, pero nunca llega a ser precisamente amorosa con él

VICENTA

Niño bobo. Lo que llamas “peligro” es un pequeño escalón que tienen todas las puertas en Granada

LORCA

Igual. Dame tu mano para subirlo tranquilo

VICENTA

Cálzate y ven

Federico obedece. Habla alto, con gracia, calidez y relajada ironía consigo mismo. Se va poniendo chalecos, ropa formal, corbatín, etc. convirtiéndose en un joven elegante

LORCA

Me gusta el friecillo de la tierra mojada debajo de mis plantas. Si no lo siento, acabaré volviéndome malo

VICENTA

Te gustan muchas cosas inútiles

LORCA

(Feliz) ¡Lo sé!

VICENTA

Como clavar tus ojos de palomo en campanarios

LORCA

Los palomos se quedan en un solo nido para siempre. *(Piensa, sonríe travieso)* Prefiero tener ojos de mulo

VICENTA

Y mirar jaramagos durante horas. Si no fueras mi hijo, creería que perdiste el seso

LORCA

¿Has visto cómo bailan sus flores amarillas cuando hay viento?

VICENTA

No sé si son más las cosas que te gustan o las cosas que temes

LORCA

Tampoco a tantas. Temo a correr, tropezar y caerme, sí. Y le temo a los puños. Los puntapiés. La gente triste. A la mirada esquiva de las mujeres vestidas de negro que se quedaron solteras. A las viejas que murmuran masticando dientes. A los hombres echados con los zapatos puestos y las suelas limpias

VICENTA

¿Esos cuáles son?

163
LORCA

¡Los muertos! Los muertos en el cajón llevan los zapatos puestos y un pañuelo atando sus mandíbulas.
Madre, ¡me dan mucho miedo los muertos!

VICENTA

¿Y por qué de niño jugabas a funerales y sepelios?

LORCA

Se juega para espantar lo feo con bostezos

VICENTA

Dichoso tú, que nadie se te ha muerto nunca. Mi madre se me apagó en brazos ni bien recibí el grado de maestra. Tantos sacrificios y nada le pude devolver

LORCA

(Intenta abrazarla) Si tú me faltaras...

VICENTA

(Lo esquivava) Te consolarías pronto: eres hombre, y los hombres tienen sus asuntos. El mundo es grande para ellos y las mujeres somos pequeñas. Servimos la mesa y nos dejan a un lado. Cazuelas con azafrán y romero, y luego, olvido

LORCA

Lo tuyo no es guisar. Fue enseñarme a leer. Tocar el piano, cantar tonadas, coplas. ¡Todo lo que es bueno!

VICENTA

(Suspira) Vaya fortuna la mía. Criarte artista para que escribas cosas de gitanos

LORCA

¿Te arrepientes?

VICENTA

No pongas palabras en mi boca. Solo quiera Dios que un día tantos afanes rindan frutos

LORCA

Ya he ganado algo, madre

VICENTA

“Ganancia”, es lo que restaría luego de cubrir lo que invierte tu padre cada vez que publicas un libro. Y hasta hoy...

LORCA

Soy muy exitoso con mi poesía. Mando los recortes

VICENTA

Recortes, notas, reseñas: por telegrama sabemos de tus glorias. Pero una carta, ¿cuándo? Antes muere una higuera que recibir alguna con más de cinco palabrillas como granos de anís

Federico se va poniendo grave y tenso en esta conversación

LORCA

En julio volveré a Granada, igual que todos los veranos de mi vida

VICENTA

Mientes. Este año no vendrás

LORCA

Daré recitales y conferencias en los Estados Unidos y también Cuba. (*Aparte*) Necesito éste viaje más que el aire

VICENTA

¿Cuánto pagan por fecha?

LORCA

(*Apretando los dientes*) Sacaré buen dinero

VICENTA

No habrá sido tanto, si ni para estampillas alcanzó

LORCA

Ya volví a Madrid y te envié una carta de tres pliegos

VICENTA

Cháchara, rodeos con la única intención de pedir una mesada aún más gorda. Y los dichosos dólares, ¿qué?

LORCA

Los tuve...

VICENTA

Todas las diferencias de este mundo caben entre el “yo tengo” y “yo “tenía”

LORCA

(Estalla) ¡Ya no me queda ropa, madre! ¡Si todavía paso por señorito, es por cierta fantasía combinatoria que me ingenio, pero ya no me adornan ni las luces! *(Calmándose)* La Xirgu garantiza que estrenando “La Zapatera...”

VICENTA

(Irónica) Amasarán fortunas, sí. Que tu boca sea de profeta

LORCA

El dinero que con tanta generosidad me envían, prometo un día devolverlo con creces. Pero no me arrojes monedas como si fuesen migas de pan

VICENTA

Cuando se tiene sed, se agradece el agua. ¡Produce dinero, ya cumpliste treinta años! ¿En qué gastas?

LORCA

(Furioso) ¡En flores! ¡Gasto en flores y lámparas!

Vicenta desaparece. Federico voltea con una gran sonrisa y excelente ánimo: ya está en su piso de Madrid ante su AMIGO EMBAJADOR

LORCA

Flores y lámparas. ¡Lámparas y flores para iluminar la casa y llenar de aromas todos sus rincones!

AMIGO EMBAJADOR

Hortensias, jazmines y adelfas celebrando el regreso del poeta

LORCA

Y geranios, y margaritas y heliotropos. Todas, excepto anémonas: hacen doler la cabeza a ciertas horas del día

AMIGO EMBAJADOR

¿No que la perdiste ya, y dos veces?

Federico se pone serio. El Amigo se arrepiente de su broma

AMIGO EMBAJADOR

Lo siento. Fue sin intención

LORCA

(Sonríe, desdramatiza) Si hablas de Emilio y la cabeza de escayola, dos solamente. Si es de otros casos, te faltarán dedos

AMIGO EMBAJADOR

¿Dedos? Tablas de multiplicar faltarían para contar tus “dramones”. Suerte que no te van los números

LORCA

La culpa de mi odio por los números y el álgebra, es de un maestro cojo que tuve de niño allá en Granada

AMIGO EMBAJADOR

Todos los escritores guardan en su armario el cadáver de algún maestro de álgebra

LORCA

Venía de Pulianas. Estuvo pocos meses, pero bastantes para marcarme a fuego su crueldad. Aquel año yo era el siete de la lista. Seis: Fernández Oliva; siete: García Lorca; ocho: Hurtado Castillejo

Luz sobre el maestro DIÓSCORO GALINDO a un lado

DIÓSCORO

¡Siete!

LORCA

Vociferaba, ni bien entraba a clase arrastrando su pierna de pirata

DIÓSCORO

¡De pie! ¡Veamos si al fin aprendió a sacar una raíz cuadrada!

AMIGO EMBAJADOR

Las raíces son de tierra, ¿para qué sacarlas, y además cuadradas?

LORCA

Sabía de mi pánico al oír el número

DIÓSCORO

¡Siete: García Lorca! ¡De pie!

Dióscoro Galindo desaparece

LORCA

Y yo obedecía temblando, rumbo al cadalso en forma de pizarra, para que luego se burlen y digan que “la Federica” no ha estudiado

AMIGO EMBAJADOR

Malhaya de los números siete y las raíces

LORCA

¡Malhaya del maestro que me tocó, y del nombre de pila que le echaron por cruz! Dióscoro Galindo se llamaba

AMIGO EMBAJADOR

¿Dióscoro?

LORCA

El nombre peor que su cojera

AMIGO EMBAJADOR

Con tanta desgracia, no lo culpo por vengarse del mundo

LORCA

Pero yo no era el mundo: solo un niño que no quería moverse del pupitre para ser humillado. “¡Siete: de pie!” *(Ríe)* Ojalá ya esté muerto y sea merienda de gusanos

Aparece el AMIGO ESCRITOR, tan expansivo como Federico

AMIGO ESCRITOR

¡Federico pillamoscas!

LORCA

(Lo abraza) ¡Rata vieja!

AMIGO ESCRITOR

¿A cuántos cubanos engulliste crudos? ¡Julandrón!

AMIGO EMBAJADOR

Líbreme Dios de tales bienvenidas

LORCA

¡Cría de serpiente! ¡Putrefacto!

AMIGO ESCRITOR

La palabra favorita del divino Dalí. Le echas de menos

LORCA

Pero ya no duele. Hace mucho que el mar se llevó ese piano de cola. Junto con los borricos de mi ex amigo, el viril macho aragonés que hoy me insulta en sus películas

AMIGO EMBAJADOR

Para Dalí, nostalgias. Para Buñuel, rencores

LORCA

Basta, que volví alegre. O eso intento

AMIGO ESCRITOR

Admiro tu buen talante. Cuando yo estoy triste, hago una poesía de abrirse las venas

LORCA

¿Y yo no, acaso? Amor de morir, sí. Pero también burla de morir

AMIGO ESCRITOR

Tanto humor suena a que traes libro nuevo

LORCA

En Cuba me di maña para escribir un drama

AMIGO ESCRITOR

¿El de la famosa prima Aurelia? Va un lustro que lo anuncias

LORCA

Otro. Uno que no se puede montar

AMIGO EMBAJADOR

¿Por qué motivo? ¿Se aburriría el público?

LORCA

“El público, el público”. ¡Que pase el público! El público se conforma con palabras: cree que el mugir de las vacas es elocuencia y el cielo un cartón pintado de añil. El público quiere que las sillas se vuelvan camas para dormirse mejor, mientras la escenografía y los vestidos se hacen pasar por personajes. Recuerdo mis gritos de protesta cuando de niño me llevaban al teatro: “¡madre, se están sentado, vámonos, que se están sentando, y se pondrán a conversar dos horas!”

AMIGO EMBAJADOR

¿Y cómo sabría el público de qué va la pieza?

LORCA

Cuando vea sus butacas manchadas de sangre. La realidad te corta con navajas, abre un túnel y hace que el verdadero teatro salga debajo de la arena

Luz sobre EMILIO ALADRÉN vestido con un traje de baño de la época, de una pieza

EMILIO

¡Federico! ¡Aquí la arena es liviana!

Federico voltea hacia él. Ahora están en una playa, felices

LORCA

¿Quieres enterrarme en ella?

EMILIO

Hasta que solo sobresalga tu cabeza

LORCA

Y luego, ¿me la cortarás, como a Juan el Bautista?

EMILIO

No hace falta. Ya he vaciado un molde de escayola

LORCA

(Feliz, emocionado) ¿Hiciste mi cabeza?

EMILIO

Una pequeña. La enorme sigue sostenida por tu cuello

LORCA

No es cierto que sea tan grande

EMILIO

No es cierto que de día sale el sol

LORCA

Emilio puede ser el sol y Federico el día

EMILIO

¿Y si yo me convirtiera en nube?

LORCA

Yo me convertiría en gota

EMILIO

¿Si me convirtiera en ave?

LORCA

Yo me convertiría en ala

EMILIO

¿Si me convirtiera en mosca?

LORCA

Yo me convertiría en caca

Emilio ríe. Federico le roba un beso. Emilio saca una botella de ginebra de algún lado y bebe del pico. A Federico esto no le gusta, pero se esfuerza en no hacérselo notar. Emilio toma cierta pose de víctima, como engriéndose

170

EMILIO

Yo no le gustaría a tu madre

LORCA

Te serviré en una bandeja de dulces

EMILIO

A tu padre menos

LORCA

Te guisaré con hierbabuena

EMILIO

Dirían que soy muy poca cosa para su Federico

LORCA

Te bordaré con puntillas doradas

EMILIO

Dirían que me aprovecho de él

LORCA

Pondré rosas en tus bolsillos y un pez luna entre tus ojos

EMILIO

Un escultor desconocido que monta bicicleta

LORCA

Les diré que montabas un delfín. Y que eres hermoso

EMILIO

¿Cuando estoy desnudo?

LORCA

Cuando estás desnudo

EMILIO

¿Qué contarías de mí?

LORCA

Que le sacas labios y cejas a las piedras

EMILIO

171

No es piedra. Apenas escayola

LORCA

Que brincas por las azoteas junto con los gatos. Que repartes nueces a las ardillas. Que hasta las cucarachas se enamoran de ti

EMILIO

Si de animales se trata, mejor di que soy un caballo

LORCA

Azul: un caballo azul que apenas me atrevo a mirar a los ojos. Harto difícil es montar esta silla si uno cae en cuenta de que la está montando. Antes me quedaba paralizado de terror. Pero ya no le temo a los caballos

EMILIO

¿Les diste regalos?

LORCA

Guijarros. Granos de sal

EMILIO

¿Les diste de comer?

LORCA

Les di de comer tu corazón, pequeño como un botón

EMILIO

Como tu nariz

LORCA

Como un lagarto

EMILIO

¿Mi corazón es un lagarto?

LORCA

(Mirándolo fijamente) ¿Lo tienes?

EMILIO

Me ofende tu pregunta

LORCA

Un lagarto, quise decir

EMILIO

(Ya picado) Llama a tus docenas de amigos importantes, ¡quiero la fotografía de tu cabeza en la primera plana del diario más importante de Madrid! El ABC. ¡Ese: el ABC! “Emilio Aladrén, joven promesa de las artes, rindiéndole homenaje al poeta más querido de España”. *(Ríe)* ¡De España y de mi verga de caballo!

LORCA

Lamaré... si prometes no beber una semana

EMILIO

(Violento) ¡No me pongas condiciones como a un crío! *(Se calma)* Insiste mucho. Son amigos tuyos, lo harán por tí. De sobra sé que no me quieren. Di que es una escultura magnífica, ¡y además eres tú, qué pamplinas!

LORCA

Yo y mi nariz. Como un botón

EMILIO

Debiste darme más dinero para hacerla en piedra. Tendría más... no sé: prestancia

LORCA

Le va bien la escayola. Es frágil. Se rompe fácilmente y los lagartos se comerían los trozos

EMILIO

No se romperá

LORCA

¿Mi corazón?

Luz sobre BERNARDA ALBA vestida totalmente de negro y con su bastón. Emilio desaparece

BERNARDA

Nunca te amó

LORCA

Calla

BERNARDA

Tú sabías

LORCA

Y qué sabes tú qué hierve en mi caldero

BERNARDA

173

Asqueroso. Repugnante. ¡Sucio!

LORCA

Quiero amarlo por cinco, diez, mil años. Por su saliva, por un recorte de sus uñas, por una sola de sus pecas, con el mundo a oscuras, porque me bastan sus trenzas de luz para estallar la noche

BERNARDA

No tiene trenzas

LORCA

Le crecerán

BERNARDA

Tampoco tetas

LORCA

Tiene arruguitas. Es menor que yo, pero si te acercas notas pequeños surcos en sus ojos. Al pasar las yemas de mis dedos, se vuelven porcelana

BERNARDA

Rebánale los hombros. Rómpele las quijadas. Conviértelo en una mujer como Dios manda

LORCA

¡En mí no manda nadie más que Emilio!

BERNARDA

¡Déjalo!

LORCA

Madre: me quiero casar con un varón hermoso de la orilla del mar

BERNARDA

¡No soy tu madre!

LORCA

Peor que si lo fueras. Buitre, murciélago, ¡hija de la escoba!

BERNARDA

Ya se casó

LORCA

(Dolido y furioso) ¡Si tú no hablaras incendios! ¡Si no escupieras hormigas, si no vomitaras pulpos!
¡Si tu lengua no fuera de pedernal, yo lo habría cubierto de claveles!

BERNARDA

¡Se casó! Un veinticinco de junio, con mujer nacida en otras tierras. Se casó

LORCA

¡Sal de mi camino para ir con los pastores, los juncos y los racimos de uva! ¡Déjame lavar en el río la camisa del hombre que me da de beber agua de su boca!

BERNARDA

Infeliz de ti. Seguirás tragando ceniza y pelando naranjas para los puercos, mientras él le regala a ella tu cabeza cortada con un cuchillo de plata

Federico voltea hacia sus Amigos. Bernarda desaparece. Siguen en la casa de Madrid, retomando la escena anterior

AMIGO EMBAJADOR

(Al Escritor) Eleanor Dove se llama la esposa. Es inglesa. “Leonor Paloma” en español

LORCA

Mejor traducirlo como “Elena”. Nombre causante de guerras

AMIGO ESCRITOR

No compares mitos griegos con chulerías de bellaco. Simplemente no le conseguiste portada del ABC y recordó que las mujeres son lo suyo. Te vio la cara de escalera

LORCA

Quizá nos equivocamos. Creímos que Emilio era un gran escultor, un gran artista... y al parecer no lo es tanto

AMIGO ESCRITOR

No Federico, no “nos equivocamos”. El único equivocado eras tú

Federico quiere evadir, cambiar de tema como sea

LORCA

El trabajo apremia y tengo mucho. Quiero flores en casa, no ortigas ni muebles rotos. ¡Y solo recordar para adelante!

Entra RAPÚN, con su aire discreto, libros y carpetas de papel

RAPÚN

Señor García Lorca

AMIGO EMBAJADOR

¿Quién es?

Federico se alegra al verlo

LORCA

Yo le he citado. (*A los Amigos*) Rafael Rodríguez Rapún, apodado “Tres erres”: joven promesa de la ingeniería que las tablas esperan arrebatarse sin culpa alguna

AMIGO ESCRITOR

Lo he visto merodeando nuestras cuevas de café

RAPÚN

Me apasiona el teatro. Luego de ver el magnífico “Fuenteovejuna” montado por don Federico con “La Barraca”... pues no hay más que hablar, y manos para lo que yo pueda servirles

AMIGO EMBAJADOR

Si tanto te gustó, imposible que votes a derechas

RAPÚN

Soy marxista desde la cuna, a mucha honra. Aunque a mi novia no le agrada que vaya pregonándolo

LORCA

Ideas y gustos no pueden ocultarse mucho tiempo

AMIGO ESCRITOR

(*A Federico*) Dijo “novia”

LORCA

Tres Erres estará a prueba como secretario y asistente. Dicen que con los números, es tanto o más bueno que jugando al “fútbol”

RAPÚN

Espero ser digno. Para mí es inmenso honor que usted...

AMIGO ESCRITOR

(*A Rapún*) Empieza por quitarle el usted. (*Bajo, a Federico*) Y los pantalones, de paso. (*En voz alta*) ¡Pillamoscas!

Federico y sus Amigos ríen. Rapún no entiende el chiste y no sabe si reírse con ellos. Luz sobre casa de los García Lorca en Granada. Vicenta termina de poner la mesa mientras Federico se sienta

VICENTA

Te habrán contado ya. Vestida de verde nilo entró a la misa de gallo. Poco faltó para que la excomulgen

LORCA

(Ríe) Y las beatas ya tienen mucha tela que cortar con sus lenguas hasta el próximo año bisiesto. Pobre prima Aurelia

VICENTA

Pobre del incauto que pescó de marido

LORCA

Afortunado, dirás. Disfruta una mujer indómita, alegre y verde como los pámpanos

VICENTA

¿Una así querrás alguna vez?

LORCA

(Finge no escuchar) “Bodas de Sangre” recauda buena taquilla. Al fin tus sueños cumplidos, madre

VICENTA

Tus ocho primos García varones de tu edad ya están casados todos. Con varios hijos y otros en camino

LORCA

La mitad de Granada son mis primos

VICENTA

Por eso. *(Pausa)*

LORCA

(Mirando la mesa) Nunca pones cuchillos

VICENTA

Los cuchillos traen desgracia

LORCA

Hay veces. Pero también sirven para cortar el pan

VICENTA

Los hombres cortan el pan con las manos

LORCA

(Harto, contraataca) Lástima no haber tenido primos Lorca. De pronto congeniábamos más

VICENTA

LORCA

De pronto eran judíos. ¿Sabes que Lorca suena a judío, y es por madre que se hereda la raza?

VICENTA

¡No me ofendas!

LORCA

Vamos doña Vicenta, no se crispe. Veo que las monjas calderonas le enseñaron a despreciar judíos, tanto como odia comer lentejas

VICENTA

Guárdate de hablar sandeces cruzando la puerta

LORCA

Desde tu vientre lo sé: en ésta ciudad todo queda dentro de las casas. Nada se puede saber, nada se debe decir

VICENTA

Y si sales poco, aún mejor

LORCA

¿Por qué? Dilo. Si ya estamos toreando, vengan cornadas

Vicenta lo mira fijamente. Le cuesta no estallar

VICENTA

La gente calla de pronto cuando tu padre entra en los cafés. Pero si un día se les acabara el respeto...

LORCA

(Golpe bajo) No invoques a mi padre

VICENTA

En Madrid, a tus aires. Aquí no

LORCA

Aquí no se guarda luto por los muertos, sino por la sombra de los que parecen vivos

VICENTA

Hay cosas que se ahogan porque nadie las oye

LORCA

Que si salieran y gritaran de pronto, inundarían la tierra

Federico quiere abrazarla. Ella lo esquiva, le da la espalda

LORCA

Cuando allá tengo sed, me sobra el agua dulce. Cuando tengo lumbre, camino entre ramas secas. Pero alégrate, madre, que fue muy alto el precio. Regocíjate, porque fue arrancarme la piel haber cambiado mis luciérnagas y el horizonte de la vega, por luces de gas y claraboyas de techos tristes

VICENTA

Será tu penitencia. Tú elegiste

LORCA

¿Se elige ser negro o ser gitano? Judíos, moros, gitanos, negros, Federico: lo mismo da. A mí también han de lanzarme piedras

VICENTA

No confundas la vida con dramas de teatro

LORCA

Por qué no. Si todo es máscaras

Federico voltea: ahora está en su casa de Madrid, dictándole entusiasta al afanoso Rapún. Vicenta desaparece

LORCA

Arrancar las máscaras, renegar de ellas, descolgar telones, ¡y abrir puertas para que los locos entren junto con la tormenta!

RAPÚN

No acabo de entender tu idea de vanguardia

LORCA

Es sencillo: o destruir el teatro, o vivir en él. No vale silbar desde los asientos, ni quedarse balando como ovejas viendo pasar ferrocarriles

RAPÚN

¿Y no será demasiado para el público?

LORCA

“¡El público!”. ¡Que pase el público! Cuando un día incendien las bambalinas, encontrarán las momias que el público escondió detrás de los espejos

RAPÚN

(Bromeando) Cuidado con incendiarlas tú. Sería delito

Si de fuegos se trata, prefiero encender otros. Mejor más húmedos

Rapún está enamorado de Federico y su nerviosismo lo evidencia. Federico bien que lo sabe y no le da tregua

LORCA

¿Qué fue de tu novia?

RAPÚN

Se hartó de mí. “Demasiado teatro”, dijo

LORCA

¿Demasiado Lorca, también?

RAPÚN

Es igual. *(Pausa)*

LORCA

¿Cómo es tu familia? Hablas poco de ti

RAPÚN

Somos gente simple. Trabajar duro, estudiar mucho, dormir poco, comer... y morir, más nada. Las fiestas y verbenas, para otros. “El rebaño en el redil y el hombre en su arado”, dice mi abuela que nunca ha salido ni saldrá de su pueblo

LORCA

¿Y fue tu padre bolchevique quien te inscribió en las Juventudes Socialistas, comités, ligas y cuánto hay en el avispero de las izquierdas?

RAPÚN

(Se ensombrece) A mi padre le perdí a los nueve años

A Federico le da pena y más ternura. Rapún cambia de tema. Le muestra orgulloso unas hojas

RAPÚN

¿Viste? Todas las cuentas claras. Las últimas diez funciones de “La Barraca” sin exceder ni una peseta el presupuesto. Para coser con sogas el hocico de nuestros enemigos

LORCA

Que son muchos, y ojalá bastara sogas

180
RAPÚN

Me hinchán las infamias y calumnias de los fascistas hijos de puta que ni siquiera leen, o solo abren un libro si lleva bendición papal. ¡Eres García Lorca, diantres!

LORCA

Calma, Rapún raposo. Lo tuyo es hacer magia con las cuentas

RAPÚN

También te confeccioné un almanaque. Tus obligaciones las distribuí en casilleros divididos por colores. Charlas y conferencias en tinta roja. En azul, lo que tenga que ver con recitales y poesía

LORCA

¿Por qué en azul la poesía?

RAPÚN

Es el color que más te la recuerda. Los temas relacionados con teatro están en verde, que es el color que más te gusta. Y en negro, la correspondencia para España, América, Cuba y Argentina. Cada semana tiene varios cuadros de todos los colores. Y los días van separados de las noches por ésta línea más gruesa. Para que no te confundas con las horas, que pueden ser las mismas

LORCA

Y terminados los días y terminadas las noches, ¿de qué color son las horas libres del pobre Federico?

RAPUN

Las dejé en blanco. (*Celoso*) Imagino cómo las llenas

LORCA

Te imagino imaginándolo. (*Bromeando*) “¡Ay, qué dramón tengo!”

RAPÚN

Cuando oigo esa frase, cancelo todo. Significa que durante dos o tres días, nadie verá ni el lazo de tu corbata

LORCA

¿Qué puedo hacer? En ocasiones me vuelvo de algodón, y se me antojan vacíos almanaques y tintas

RAPÚN

Vete. Tienes marcada reunión con Fernando de los Ríos

LORCA

Tanta eficiencia asusta

RAPÚN

181

Disculpa. Es para que todo salga bien

LORCA

Todo siempre ha salido y saldrá bien

RAPÚN

No siempre. *(Pausa)* Estaba limpiando una escopeta. Mi padre. Fue un accidente, sin querer. No eso que dijeron algunos

Federico le acaricia el cabello y lo mira con ojos de mulo

LORCA

Rapún. Raposo. Rapunzel

RAPÚN

Tenía a mi madre. Me tenía a mí. No se abandona a los que te quieren tanto sin despedirse, no. Así menos

LORCA

No. A ti no

RAPÚN

Perdón por hablar tristezas. Sé que te molestan

LORCA

(Señala un punto en el aire) Mira: tu pena. Es solo una burbuja de aire. *(Sopla)* Se fue. Ya no existe

Rapún apenas puede contener las lágrimas

LORCA

¿Alguna vez viste a un tigre besar a una paloma?

RAPÚN

No se ven esas cosas

LORCA

Con los ojos no. ¿Has visto?

RAPÚN

La devoraría. Es imposible. *(Se rehace)* No olvides tu cartapacio

Rapún lo coloca en el hombro de Federico. Aprovechando la cercanía, éste lo besa. Rapún queda inmóvil

RAPÚN

182
Federico...

LORCA

Tiemblas

RAPÚN

Yo nunca...

Federico lo besa con más fuerza. Rapún se rinde y lo abraza como el más desesperado de los náufragos

LORCA

Eres tierno. Como algodón

Luz sobre el desafiante Emilio vestido de manera irreal -quizá como la Figura de Cascabeles- sujetando la cabeza de escayola

EMILIO

Pero Federico también puede ser una roca. O un grano de sal

Federico se estremece: no quiere voltear

RAPÚN

¿Podrías amarme siquiera un momento?

LORCA

Puedo enseñarte la perfección del amor que dura un instante, un día o un minuto

EMILIO

¿Qué pusiste en mis bolsillos? No recuerdo

RAPÚN

¿Podrías amarme como si fuera verdad?

LORCA

Puedo llevarte a conocer el mar, y todo será nuevo, y hermoso como un país recién nacido

EMILIO

Quiero azotarte con un látigo de cuerdas de guitarra

Federico se resiste a voltear, habla furioso a Emilio sin mirarlo

LORCA

Ahórrate la danza si ya me cortaste la cabeza

EMILIO

Mírame, para que se enciendan tus lámparas. Para que al tocarme, te vuelvas cáliz

RAPÚN

¿Y si yo me enamoro de ti?

LORCA

Te enamoras, y yo te dejo, y te llevo en hombros por los campos

EMILIO

Eso es mentira. *(Ríe)* ¡Eso es teatro!

Federico no puede más. Suelta a Rapún y encara a Emilio

LORCA

No gastes flechas donde pusiste lápidas

Emilio le habla a la cabeza de escayola

EMILIO

Vengo con siete manos para llevarte desnudo en mi montura

RAPÚN

¿Federico?

LORCA

(Dolido, a Emilio) Me dejaste en una esquina junto con los perros que orinan a los niños. Con los guardias civiles que colocan gladiolos en las cuencas después de arrancar los ojos. Con los que fabrican cuchillos con espinas de pez

Emilio juega con él como un toro ante un torero inexperto. La escena puede tener coreografía o efectos a gusto del director

EMILIO

“Los densos bueyes del agua/ embisten a los muchachos/ que se bañan en las lunas/ de sus cuernos ondulados”

LORCA

Me ahogaré. Me dejarás varado en la orilla

EMILIO

Sabes en quién piensas cuando escribes. “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”. Sabes a quién buscas

Cuando Federico está a punto de ceder, aparece Bernarda con su bastón. Le habla a Federico con sarcasmo cruel

BERNARDA

Quien duerme en su cama es Elena. Tú te quedas sudando veneno detrás de la cortina

LORCA

¡Déjame en paz! ¡Bernarda, cara de leoparda!

BERNARDA

Elena hierve mariposas con su aliento. Elena salta de los tejados y no sufre rasguños

LORCA

(A ella) ¡Calla! ¡Puedo partirme en dos, porque me he quitado la máscara y soy un hombre! ¡Mucho más hombre que tú!

BERNARDA

Elena borda camisones de hilo sobre su propia carne. Elena exprime montañas y te convertirá en un trozo de fósforo

RAPÚN

(Buscándolo) ¿Federico?

BERNARDA

¡Ten un poco de orgullo!

LORCA

(Empieza a ceder) ¿De qué me sirve el orgullo? No basta un viaje, ni el tiempo, ni lavar heridas con azufre. Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque

EMILIO

Yo puedo ser una cigarra. Y tú, un pámpano

LORCA

Y una rana puede ser una orquídea. O un peine. O un colibrí. O una novia

BERNARDA

¡Insensato!

LORCA

O un río oscuro lleno de ramas, que me arrastre como un golpe de mar

BERNARDA

No te hagas ilusiones: tus ojos no tienen la sensualidad de los mulos. La tuya es una mirada de animal triste. No por algo que te dañe o haga sufrir, sino por la angustia de lo inevitable. Por la naturaleza misma de las cosas

EMILIO

Ven. Para que cada diez minutos sea noche

BERNARDA

“Solo estás, y solo vivirás”. Así es España

RAPÚN

Federico...

BERNARDA

(Por Rapún) Y pobre del tres, que quiere ser uno entre los dos. *(Por Emilio)* ¡Huye de él, ahora que todavía puedes!

LORCA

(A ella, decidido) Llévate lejos tu carroña, que mi cuerpo será de quien yo quiera. Él puede estar cien años con ella y no me importa. Me basta con tenerlo. Y que beba mi sangre lentamente

BERNARDA

¡Necio! ¡Corre, antes de que no te queden pies!

Federico se va acercando más a Emilio

LORCA

“Vengo a buscar lo que busco/ mi alegría y mi persona/ soledad de mis pesares”

RAPÚN

¿Federico...?

BERNARDA

¡Corre!

LORCA

“Caballo que se desboca/ al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas”

Federico se somete a Emilio. Oscuro

ACTO SEGUNDO

Luz sobre Federico dando una conferencia. El Amigo Embajador y el Amigo Escritor escuchan atentos

LORCA

El día en que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río: uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: “¡oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla”. Y el pobre dice: “tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre”. Natural

AMIGO EMBAJADOR

Es una declaración política. Con firma y sello

AMIGO ESCRITOR

Es el Federico de toda la vida, diciendo y escribiendo lo que le sale de los fondos

LORCA

Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Nunca se podrán imaginar los hombres la alegría que estallará el día de la gran revolución. *(Sonríe como travieso)* ¿Verdad que estoy hablando en socialista puro?

AMIGO EMBAJADOR

Sonará tibio o ingenuo para los militantes de carné. Pero en boca de un poeta tan famoso, vale más que cien proclamas

AMIGO ESCRITOR

Igual Federico jamás se inscribirá en partido alguno. Te lo digo yo, que soy su mejor amigo

Federico desaparece de escena

AMIGO EMBAJADOR

Sin ánimo de polemizar, su mejor amigo creo ser yo

Los dos Amigos empiezan a competir discutiendo, a la manera de la Tía y el Ama de doña Rosita

AMIGO ESCRITOR

Con todo respeto, mi amistad con Federico tiene... tú comprendes: otro matiz

AMIGO EMBAJADOR

Justamente, ahí está la diferencia. Creo ser bastante más amigo suyo porque nunca nos fuimos a la cama

AMIGO ESCRITOR

Pues a él compartir cama ni le quita, ni le pone a lo amistoso. Se ha acostado con varios de nosotros, ¿y qué?

AMIGO EMBAJADOR

Valiente amigo eres, haciéndole fama de promiscuo

AMIGO ESCRITOR

Su fama le divierte, y basta de majaderías: yo soy su mejor amigo y sanseacabó

AMIGO EMBAJADOR

No discuto con chismosos

AMIGO ESCRITOR

Ni yo discuto con necios, ¡menos extranjeros!

AMIGO EMBAJADOR

Con qué tiempo, si entre españoles no se dan abasto para descuartizarse entre ellos

AMIGO ESCRITOR

¡No te permito hablar así de los míos!

AMIGO EMBAJADOR

Mucho tinto, membrillos y zarzuela, pero hace meses que yo escucho aumentar el ruido de las botas. Italia y Alemania ya son establos de dictadores, y esa peste contagia

AMIGO ESCRITOR

¡Psch! Los alemanes con su cerveza, los italianos con su mandolina, ¡y los españoles con la hostia para cagarnos en ella, que por algo somos laicos, liberales y republicanos!

AMIGO EMBAJADOR

Sigan, sigan con su bandurria y su anís del mono, que aquí a muchos les gustan botas, y si hay oportunidad calzarán botas. O sotanas, que las dos van juntas

AMIGO ESCRITOR

¡Que se follen a todos los curas y las monjas! Y conste que yo con Federico solo follé dos veces. *(Duda)* O tres. Ambos dudamos si la tercera cuenta

AMIGO EMBAJADOR

Te cedo esas medallas. Federico es mi mejor amigo igual

Pausa. Quieren reconciliarse

AMIGO ESCRITOR

Él tiene cincuenta mejores amigos. Es la verdad

AMIGO EMBAJADOR

Y a todos hace creer que son el favorito al mismo tiempo

AMIGO ESCRITOR

Tú le quieres más que yo

AMIGO EMBAJADOR

No es cierto. Yo soy apenas un lector, y tú su colega más brillante

AMIGO ESCRITOR

Tu esposa y tú le ayudaron incluso con dineros en sus vacas flacas

AMIGO EMBAJADOR

Tú le hablas con franqueza y sin zalamerías

AMIGO ESCRITOR

Pero a veces caigo en lo ordinario

AMIGO EMBAJADOR

Un poco, sí. En la intimidad vaya y pase. Pero delante de otros...

El Amigo escritor se pica de nuevo

AMIGO ESCRITOR

Es él quien empieza las bromas

AMIGO EMBAJADOR

Se siente tan por encima de mezquindades que no mide gestos ni palabras. Y agregado a la envidia de éstas comarcas, él mismo se pone el sanbenito

AMIGO ESCRITOR

¡No critiques a mi mejor amigo!

AMIGO EMBAJADOR

Dije que su mejor amigo soy yo, ¡acabáramos!

AMIGO ESCRITOR

¡Pues ya está bueno!

AMIGO EMBAJADOR

¡Está!

Los dos Amigos se van molestos cada uno por su lado. Luces sobre Rapún junto con Federico, inquieto y algo malhumorado

LORCA

¡Harto estoy! Cansado de que esperen leer siempre lo mismo que ya escribí hace siglos. “Señor don Lorca, ¿para cuándo otro romancero con gitanos?” “¿Para cuándo más poemas de exquisito sabor andaluz?” “¿Para cuándo más coplas de toreros?” ¡Quiero ver sus caras si un día me apetece publicar algo con detectives! *(Mira al sonriente Rapún)* Te causa gracia

189
RAPÚN

Conociéndote, serían detectives buscando a una estrella de mar bajo la luna llena

LORCA

O al asesino de un hipocampo. O mejor: buscan a un potro al que vieron por última vez cuando subió la marea. No está mal

RAPÚN

Curioso el mundo de las letras: famosos o desconocidos, igual se quejan. Andas con ánimos crispados. ¿Es por lo feo que pinta la situación política?

Luz sobre Emilio, en otro lugar

EMILIO

Eleanor viajó a Inglaterra a visitar a sus padres. Estoy libre hasta inicios de mayo

Federico va hacia él, dejando a Rapún

LORCA

¿Justo ahora, que el trabajo me agobia?

EMILIO

Allá tú si prefieres no verme. Yo no soy quien manda mensajes

LORCA

Perdona. Hasta mayo es perfecto

EMILIO

Y aunque los mandara, tu “secretario” evitaría que lleguen. (*Burlón*) El infeliz parece un monaguillo constipado. Échale de vez en cuando un poco de ginebra en su taza de té

LORCA

No le gusta beber. No es de los tuyos

EMILIO

Abstemio, claro: tan jovial como una patata, y tan ameno como ir al dentista. Un día nos cruzamos y hubo que saludarnos. Al estrechar su mano, me pareció apretar un conejo muerto

LORCA

Si no te conociera tanto, diría que son celos. Pero solo es burla de lo que no comprendes

EMILIO

Tú no me buscas para que comprenda nada. Me buscas porque eres de los míos y nunca tomo té

Federico voltea. Otra vez está con Rapún

190
RAPÚN

Cuando te imagino, estás flotando

LORCA

Siempre imaginas más que yo

RAPÚN

Primero corres por un prado, o la playa, o un bosque. Corres libre, raudo, buscando un árbol para subirte en él. ¡O mejor, un trapecio! Lo encuentras, te sujetas bien de las cuerdas con tus brazos que son fuertes, y te quedas flotando, suspendido. El viento te despeina y nos miras desde lo alto. Como un ángel

LORCA

¡Correr yo, y además subir a un trapecio! Es demasiado peligro

RAPÚN

Son boberías, lo sé. Mi mente es extraña. Una idea se me puede quedar dando vueltas y vueltas hasta el día del juicio

LORCA

(Lo acaricia) Rapún, raposo, Rapunzel

RAPÚN

(Le muestra una hoja) Hice un cuadro nuevo para tus economías personales. Gastos fijos, gastos eventuales, ingresos, regalías

LORCA

¿Tanto espacio para “ingresos”?

RAPÚN

Este año pinta muy bien con el teatro. Y en el futuro será... ¡vamos, como los chorros de oro!

LORCA

Que te oiga mi madre

RAPÚN

¡Que me oiga el universo entero a grito pelado! ¡Serás muy rico, porque eres el mejor poeta y dramaturgo en nuestra lengua, y a quien se atreva a dudarle, yo...! *(Finge dudar)* No se me ocurre qué castigo aplicar. No imagino alguno lo bastante cruel

LORCA

No puedes. Tú solo me imaginas en trapecios

RAPÚN

Puedo ser malvado también

LORCA

(Sonriendo) Y despiadado, y feroz, y sanguinario, y ruin. Y las palomas fornican con los tigres

RAPÚN

Puedo hacer o ser lo que tú quieras

LORCA

¿Si yo me convirtiera en hormiga?

RAPÚN

Yo me convertiría en azúcar

LORCA

¿Si yo me convirtiera en llaga?

RAPÚN

Yo convertiría en venda

LORCA

¿Si yo me convirtiera en caca?

RAPÚN

Yo me convertiría en mosca

Federico le sonríe, pero voltea otra vez donde está Emilio. Está al mismo tiempo con Emilio y con

Rapún

EMILIO

Cierra las ventanas o te escucharán aullar

RAPÚN

Si tú me faltaras...

LORCA

Te consolarías pronto. Somos hombres, y el mundo es grande para nosotros y nuestros asuntos

RAPÚN

Existe en Murcia un pueblo llamado Lorca. Me mudaría allí, para vivir en tu nombre y despertar en ti todos los días. Hasta morir de pena

LORCA

RAPÚN

Eso nunca se sabe

LORCA

(Aparte, sin que oiga Rapún) A veces me irrita tu voz de cura y tu mirada sombría

Emilio mira desgano unos dibujos que Federico le muestra

EMILIO

Qué manía tuya guardar mis garabatos

LORCA

Son las ilustraciones que acompañaban tus cartas. Eres escultor, un día pueden servirte

EMILIO

(Los hace un bollo) ¿Soy escultor? ¡No lo recuerdo! Tus “camaradas”, los que deciden quién existe y quién no en el parnaso de los cultos y a ti te llevan en andas, a mí ya me sepultaron

LORCA

¿A mí, en andas? Lee “Gracia y Justicia” u otros diarios. ¡García “Loca” escriben mi nombre! Puede que una mitad me quiera, pero otra me aborrece

EMILIO

Pues justo es tu mitad la que me ignora o me dice mediocre. Paga la cuenta y vete. Que no nos vean salir juntos

RAPÚN

Tú llamas “caballo azul de mi locura” a tu deseo. Yo no soy poeta. Jamás se me ocurrirá un verso comparable a ninguno de los tuyos. Yo solo sé que un día me besaste. Y si García Lorca te besa: ¿qué le quedaba al triste Rapún? Si un gigante como tú dice quererme, ¿qué me queda, sino rendirme y entregarte todo lo que soy, y lo que tenga, y mil veces más eternidades? Yo sé bien a quién amo, y ese orgullo infinito me hace estallar el pecho cada vez que respiras el aire que respiro yo. Porque solo yo sé con que ojos te miro, Federico. Aunque no sean los mismos con que me miras tú

Emilio y Rapún desaparecen. Luz sobre Bernarda. Federico vuelve a hablar como en una conferencia

LORCA

En este momento dramático de la historia, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas, y meterse en el fango hasta la cintura para buscar allí las mismas azucenas

BERNARDA

A más palabras, más afiladores

Soy hermano de todos, ¡y rechazo al hombre que se sacrifica por una idea “patriótica” abstracta, por el solo hecho de decir que ama a su país con una venda en los ojos!

BERNARDA

Oigo tiroteos. Más te valdría correr

LORCA

(*A ella*) Acabo de poner punto final a un drama que llevará tu nombre. Te dejaré en cueros delante del mundo, para que te escupan vidrio y abominen de ti

BERNARDA

Te crees toro de lidia... y eres solo un novillo ante mil diestros forrados en acero

LORCA

¡Bernarda cara de leoparda: ya no puedes detenerme! He florecido. ¿Escuchas? He florecido, y partiré en dos tu bastón cada vez que yo quiera. Apenas despierto, me brotan torrentes de ideas de cada pestaña. ¡Apenas toco el papel, los versos me acuden como enjambres!

BERNARDA

Conozco tus pesadillas: mujeres de luto amenazándote con crucifijos negros. Y tú tendido, inmóvil. Con las suelas de los zapatos limpias y un pañuelo en las quijadas

LORCA

¡Raíz maldita!

BERNARDA

¿Viste la marca de bala en el dintel de tu edificio? La próxima quizá lleve tu nombre

Bernarda desaparece. Federico ya muy nervioso alista rápido una maleta. Luz sobre el preocupado Amigo Embajador

AMIGO EMBAJADOR

No viajes este verano

LORCA

Si los fascistas dan un golpe, todas las calles por fuerza se volverán trincheras

AMIGO EMBAJADOR

Sabes que mi embajada es refugio intocable. Aquí en Madrid estás más seguro que en Granada

LORCA

AMIGO EMBAJADOR

Mejor aún, ¡pilla un barco, y alcanza a la Xirgu en México, donde todos te esperan con alfombra roja!

Luz sobre Emilio que aparece, entrando

EMILIO

Federico

AMIGO EMBAJADOR

Consúltalo con Rapún, él sabrá bien aconsejarte. No debe tardar

El Amigo Embajador se va, ignorando a Emilio

EMILIO

Suerte que te alcancé

LORCA

Suerte la mía

Federico quiere abrazarlo buscando calmarse, pero Emilio es cortante

EMILIO

Embaracé a mi mujer. Préstame quinientos duros

Federico queda frío, chocado

EMILIO

Eso, o lo más que puedas. Mala época para haberla preñado. Qué remedio

LORCA

Mala época. En general

EMILIO

¿Puedes? ¿O tanto éxito te pegó la avaricia de tu madre?

Federico saca dinero de sus bolsillos. Emilio lo toma. Recién se pone más efusivo

EMILIO

Tengo tres horas libres, vamos donde siempre. *(Burlón)* O no: oí que esperas consejo de las plantas

LORCA

Tu aniversario de bodas fue hace poco. ¿Te estorbó la preñez para celebrar en la cama?

EMILIO

Vaya memoria para mis fechas. Lo olvidé

LORCA

“El veinticinco de junio le dijeron a el Amargo/ ya puedes cortar si gustas las adelfas de tu patio/ pinta una cruz en la puerta y pon tu nombre debajo/ porque cicutas y ortigas nacerán en tu costado”

EMILIO

Si pretendes viajar hoy, conviene llevar tu equipaje. La madriguera que usamos queda cerca de la estación de trenes

LORCA

¿Qué fue de mi cabeza?

EMILIO

Ah. Se agrietó. Aún puede repararse

LORCA

¿Cómo es la grieta?

EMILIO

Empieza en la frente. Bordea la nariz, atraviesa un carrillo y termina en la boca

LORCA

Déjala así. Hasta que un golpe ligero acabe de partirla

Emilio y Federico salen de escena. Luz sobre Rapún, quien espera muy inquieto en el piso de Federico. Quizá pueden escucharse sonidos de balas o disturbios callejeros como fondo. Luz sobre el Amigo Escritor caminando agitado por la calle. Federico lo aborda apurado cargando con su maleta y le entrega una nota

LORCA

Dásela a Rapún. Que me envíe quinientas pesetas con urgencia, que le llamo o escribo apenas llegue, ¡y por favor, que no se meta en líos! Todo saldrá bien

Federico lo palmea apurado y se va rápido. El Amigo Escritor le da la nota a Rapún, que le echa un vistazo y se ensombrece

AMIGO ESCRITOR

¡Vamos! No agregues melodrama, que ya bastante jaleo tenemos aquí. En un par de meses estará de vuelta

RAPÚN

Rapún y el Amigo Escritor desaparecen. Luz sobre RAMÓN RUIZ ALONSO en un mitin, hablando muy exaltado

RUIZ ALONSO

Hoy, dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, España se alza en armas y despierta. Nuestra España castiza, auténtica y profunda: centinela de occidente, baluarte de la fe, martillo de ateos y de rojos. Así como los reyes católicos expulsaron infieles y moriscos en su heroica gesta de antaño, de igual modo hoy toca barrer de nuestro suelo a los autoproclamados liberales, comunistas y miserables de toda laya, quienes cobijados por esos engendros del mal que llaman “república” y “democracia”, han corrompido lo más sagrado que tenemos. Ha llegado la hora de limpiarnos de los antipatriotas que sembrando el caos y la anarquía, traicionaron vilmente nuestra historia. Porque la historia de España, es la de los más altos ideales del espíritu. No la de aquellos pervertidos que la infectan, no. ¡Nosotros solo existimos para las cosas altas y grandes! Por ello cuando decimos "arriba España", en apenas dos palabras resumimos nuestra esencia, y exigimos volver al lugar que el destino nos señala. Y ese lugar es: ¡arriba! Cerca de la virtud, del ideal supremo. ¡Cerca, sobre todo, de Dios, de su obra y su camino, porque familia que reza unida, unida permanece! ¡Viva el general Francisco Franco, providencial caudillo de esta cruzada, cuyo anhelo es que muy pronto ya no exista un solo hogar sin lumbre, ni una mesa sin pan! Hoy, bajo el sagrado manto del corazón de Jesús y la bendición de la santísima virgen de las Angustias, nos toca enfrentar la conspiración marxista, bolchevique, judía y masónica internacional que nos oprime. Hoy empieza la lucha sin tregua por la verdadera libertad: la única, ¡la que manda nuestra fe! ¡Viva Cristo rey! ¡Solo una, grande y libre! ¡Arriba España!

Ruiz Alonso desaparece. Luz sobre casa de los Lorca en Granada. Federico ya está muy alterado, lo mismo que Vicenta

VICENTA

¡Huye!

LORCA

¿A dónde? ¿Cómo? ¡Los sublevados vigilan todas las entradas y salidas!

VICENTA

¡A campo traviesa, huye! Muchos labriegos estiman a tu padre. Pueden acompañarte por el bosque o vadeando el río, hasta dejarte a salvo con los republicanos

LORCA

¿Huir como un animal de presa? ¡Pero qué delito he cometido, qué!

VICENTA

¡Tu cuñado ya debe estar muerto! Los que entran detenidos al cuartel no salen más. Son fusilados por cientos en las afueras. ¡Corre, que vendrán por ti!

LORCA

197

¡No puedo! ¡Soy de torpes andares!

VICENTA

¡Tendrás que poder, y en la oscuridad!

LORCA

Esta noche toca luna llena. ¡Alumbrará los caminos, me atraparán igual!

VICENTA

¡Inténtalo! Corre sin mirar atrás y no vuelvas hasta que los malos vientos pasen. ¡Pero si se quedan, jamás regreses! Afíncate donde te dan laureles, porque esta tierra se llenará de cruces

LORCA

Si fuera así, ¿vendrás conmigo?

VICENTA

Este es mi sitio

LORCA

¿No te importará no verme más? ¿No me buscarías?

VICENTA

¡No! Yo no festejo tu impudicia, ni tu escándalo, ni aplaudiré tu deshonra en mi vejez. Si para ti es orgullo que te arrojen piedras, yo prefiero morir lejos con el rosario en la boca. ¡Esa corona de espinas, llévala solo!

LORCA

(Pausa) ¿Por qué no me quieres, madre?

VICENTA

(Da voces) ¡Angelina! ¡Prepara cantimploras!

LORCA

Tu vergüenza es un pretexto que ya no me confunde. ¡Ten valor y di que no me quieres!

VICENTA

¿Tienes dinero para cruzar los mares? ¡Habrá que darte mucho!

LORCA

No es solo por juntar trigo con trigo. Es algo más que no me dices

VICENTA

¡No hables indecencias ante mí!

LORCA

De niño, creí ser hijo de una gitana que me entregó

VICENTA

¡Qué soberano disparate!

LORCA

En mi fantasía, pensaba que esa mujer lo hizo por amor. Esa pobre gitana me amaba tanto, que les regaló su niño al rico hacendado García y a su culta esposa, para que le dieran el hogar que ella no pudo

VICENTA

¡Date prisa!

LORCA

Siendo hijo de gitanos criado por ustedes, habría sido más feliz. Habría entendido que mi madre verdadera sí me quiso. Y tú también, de manera distante aunque generosa al mismo tiempo por no llevar tu sangre. Pero no fue así. Era una tontería. Soy tuyo. Nací de tus entrañas

VICENTA

Y me dolió parirte. Mucho. Me dolió. Me tronchaste el cuerpo en dos. Como una zanja

LORCA

No recuerdo besos ni caricias. Fue peor cuando tomé cabal conciencia de que me habías parido con todos los dolores

VICENTA

Llenaste de grietas mis pezones. Hice fiebres muy altas. Ni a ti, ni a tus hermanos pude darles pecho

LORCA

¿Por qué no me quieres?

VICENTA

Jamás te faltó nada

LORCA

(Muy dolido) ¿"Nada"?

VICENTA

Si algo echaste de menos, supiste buscarlo en el pantano

LORCA

Amor, madre

VICENTA

199
¡Calla!

LORCA

Siempre el silencio. ¡Siempre! Afuera el mundo estalla en aromas, pero entre estas paredes las flores se secan oliendo a tumba. Aquí las raíces me crecen, me aprisionan. Y en vez de patear y morder para romperlas, busco que me rodees con tus brazos. ¡Tú eres las raíces, madre! Di por qué no me quieres y me iré. Mata al fin mi esperanza para no regresar cada verano, ni seguir escarbando con navajas donde más duele

VICENTA

(Vencida) Basta...

LORCA

¿Qué añoras? ¿Qué resientes?

Vicenta se abandona. Habla con dulzura

VICENTA

Sus bucles. Sus trajecitos de organdí. Sus medias caladas de seda. Los encajes de sus blusas. Las cintas adornando sus cabellos de oro. Yo era la maestra, y ellas reían. Eran jilgueros. Yo les decía: “a tocar el piano, niñas. A tocar, y cantar todas juntas. Luego, bordar y leer hasta caer la tarde”. Y ellas me sonreían. Me sonreían y eran ángeles. Sus manitas. Sus caritas dulces de manzana. Los piecitos en zapatos de charol

LORCA

(Confuso) ¿Qué...?

VICENTA

Hacíamos títeres de lana. Perrillos de papel. Ramos de mirtos. No tardarían en crecer. Sus cinturas se convertirían en lirios. Sus pechos, en rosas blancas. En amapolas sus caderas. Iban creciendo ante mis ojos cada mañana. Y cuando estuviesen hechas, sabía que iban a quererme tanto como las quería yo. Yo esperaba. Contemplando. Pura. Limpia. Sin pecado. Esperaba. Pero una mala noche, el rico hacendado García se quedó viudo, sin hijos. Tenía que buscar otra mujer que le procure descendencia y vino por mí. “¿Qué mayor felicidad para una pobre maestra casi solterona?” dijeron todos. Él derribó la puerta de mi aula. Me llevó a su casa. Me hizo su esposa. Me cubrió de perlas, y me sembró cuatro hijos como cuatro cadenas de mármol. Tú el primero: varón. Cuando te vestí de raso y blondas, tu padre me alzó la mano por única y última vez. “¡Es varón!” rugió. Yo cerré las ventanas. Estrujé los mirtos. Y no esperé más nada

Federico al fin comprende todo el sufrimiento de su madre. Le brotan lágrimas, y la abraza fuertemente a pesar de que ella sigue dándole la espalda. Ella queda como catatónica

LORCA

Perdónanos

VICENTA

Si te niegas a huir, trata de ocultarte donde sea. No me obligues a ver cómo te arrastran por los cardos

Vicenta se suelta de Federico, quien tiene que irse. Vicenta desaparece. Luz sobre los cuatro hombres-sombra del inicio

SOMBRA 1

Eligió buen escondite

SOMBRA 2

¿La boca del lobo?

SOMBRA 3

La casa de su amigo Rosales. Casa de falangistas

SOMBRA 4

Su amigo el poeta no lo es

SOMBRA 1

Pero sus hermanos sí, y notables. No osarán buscarlo ahí

SOMBRA 2

Ingenuo tú, y Federico aún más ingenuo

SOMBRA 3

La familia Rosales lo protege

SOMBRA 4

Dirás la madre, la tía y las criadas. Y él, bajo sus faldas

SOMBRA 1

Está muy asustado. Tiene miedo

SOMBRA 2

Hace bien en tenerlo. *(Aguza la vista)* Hay movimiento

Los cuatro se agitan, como si miraran todo de lejos

SOMBRA 3

¡Van por él!

SOMBRA 4

Rodean la cuadra

SOMBRA 1

El ex diputado Ruiz Alonso dio la orden

SOMBRA 2

201

Uno de quienes más le odian en Granada

SOMBRA 3

¡Hay hombres en los techos, y le apuntan!

SOMBRA 4

Veinte guardias armados para prender a un escritor

SOMBRA 1

Veinte guardias armados para detener a un hombre que no corre

SOMBRA 2

Las mujeres de la casa suplican por él

SOMBRA 3

Intentan llamar a su familia. Exigen garantías

SOMBRA 4

Inútil es. Ruiz Alonso decide, manda y puede

SOMBRA 1

“Obrero amaestrado”, le dicen los amigos de Federico

SOMBRA 2

Este tiembla. Las piernas le flaquean

SOMBRA 3

¡Le aterra ser llevado!

SOMBRA 4

Se lo llevan

Los cuatro ahora miran como con resignación

SOMBRA 1

Le encierran en el cuartel del gobierno civil

SOMBRA 2

Preguntan al máximo jefe qué hacer con él

SOMBRA 3

Y éste responde: “café. Dénle mucho café”

202

SOMBRA 4

Es una frase en clave. Ruiz Alonso sonrío satisfecho

SOMBRA 1

Dieciocho de agosto. Madrugada. Le sacan del cuartel

SOMBRA 2

Le suben a una camioneta con otros arrestados

SOMBRA 3

Un maestro de escuela y dos banderilleros. Les prohíben hablar

SOMBRA 4

Diez kilómetros más lejos, la camioneta se detiene

SOMBRA 1

Los bajan a empellones

SOMBRA 2

Es noche calurosa

SOMBRA 3

No ha salido la luna. Ni hay lámparas tampoco

SOMBRA 4

Pero todo da igual. Ya está perdido

Las cuatro sombras desaparecen. Luz sobre Federico al centro, como al inicio de la obra. Es un hombre poseído por el pánico y la desesperación, y son grandes sus esfuerzos para no dar de gritos. La idea es la de un animal aprisionado en el matadero. Es necesario que vista un pantalón de lino o tela similar liviana, de color blanco o crudo. Luz sobre Dióscoro Galindo apareciendo. Ambos tienen atadas las manos

DIÓSCORO

¿García Lorca? ¿Federico?

LORCA

¿Quién es?

DIÓSCORO

¿Qué haces aquí? ¿De qué te acusan?

LORCA

Dióscoro también está muy asustado, pero distrae su angustia en la ocupación de calmarlo, paternal

DIÓSCORO

Es un error. Una desgraciada confusión. ¡Te soltarán!

LORCA

¿Lo cree usted?

DIÓSCORO

Tiene que ser

LORCA

¡Diga que es un mal sueño! ¡Que despertaré en medio del teatro!

DIÓSCORO

¿No me recuerdas?

En medio de su pánico, Federico trata de recordarlo

DIÓSCORO

Fui tu maestro de álgebra por unos cuantos meses. ¡"Siete: de pie"! Dióscoro Galindo. El cojo de pierna de pirata. *(Intenta sonreír)* Tú me pusiste el mote. Yo sabía

Federico parece recordar. Dióscoro le habla con afecto

DIÓSCORO

Lamento haber sido tan severo contigo. Siempre me sentí orgulloso de haberte conocido, aunque eras solo un niño. Pero quizá me guardes rencor y no te culpo

LORCA

(Como ido) Las raíces cuadradas...

DIÓSCORO

Qué necesidad la mía exigir tanto. Era más por disciplina, al notarte un poquito perezoso. Después leyendo tus versos, comprendí. ¿De qué te servían números, si estabas bendecido con el inmenso don de ser poeta?

Federico no puede más y se quiebra. Se apoya en Dióscoro

DIÓSCORO

Lágrimas solo ahora. Aquí, en mi hombro. Que ellos no te vean quebrado. Ellos no. Ellos no

Se escucha una ráfaga de balas. Entran Ruiz Alonso y dos guardias con fusiles

GUARDIA 1

¡Pues ya estuvo! Adiós banderilleros

GUARDIA 2

¿Qué tenemos ahora? *(Riendo)* ¡Al de la cabeza gorda!

RUIZ ALONSO

Respeten a tan elegante señorito. No ha dejado sus banquetes madrileños y agasajos, para escuchar insultos de paisanos

DIÓSCORO

¡Déjenlo ir!

RUIZ ALONSO

¡A callar! Escorias como tú envenenan la mente de los críos. Y los que son como éste... *(A Federico)*
Hay quienes hacen más daño con la pluma, que otros con sus pistolas

LORCA

¿De qué me acusan? ¿Qué?

RUIZ ALONSO

Conspiración. Traición. Espionaje al servicio de los rojos. Mantener una radio clandestina para coordinar acciones con Moscú y los enemigos bolcheviques

LORCA

¿Conspirador, yo? ¿Una radio, yo?

RUIZ ALONSO

Pero eso es lo de menos. El azar le obsequió la pericia de saber escribir. ¿Y en qué la usó el señorito? En dramas de zorras con calenturas que ofenden todo lo sagrado. En insultar la honra de madres, hijas y esposas, ensalzando putas y gitanos

GUARDIA 1

¡Muerte al invertido!

GUARDIA 2

¡Hartos estamos ya de maricones!

DIÓSCORO

¡No le hagan daño! ¡Se los ruego!

GUARDIA 1

¡No le defiendas!

Uno de los Guardias golpea a Dióscoro. Lo hace doblarse, pero saca fuerzas para hablar

205
DIÓSCORO

Ya enseñé durante mucho tiempo. Para mí la vida es un libro ya leído. Si tienen que gastar su munición, que sea conmigo. Si tienen que cumplir una orden, digan que el maestro cojo era de pellejo duro y hubo que vaciar dos cacerinas para rematarlo. Pero a él déjenlo ir. A él déjenlo intacto. Por amor de Dios

GUARDIA 2

¡Ahora invocas a Dios! ¡Ateo comunista!

DIÓSCORO

Esta tierra es hermosa. ¡No la ensucien! Nunca puede limpiarse la sangre en donde matan poetas

RUIZ ALONSO

¿Matar, nosotros? ¿Seremos acaso carniceros o verdugos? Yo antes que diputado he sido obrero. Obrero tipógrafo, y aún no acabo de quitar la tinta de mis uñas. ¿Sabe qué me obligaban a montar en las planchas de la imprenta, señorito? Crónicas donde se burlaban de quienes piensan como yo. Artículos firmados por eruditos de salón, de esos que pontifican de los pobres aunque no sudan nunca, y hacen escarnio de mi fe. Prosas y versos “sublimes” que los palurdos no entendemos. ¡Pero qué me importa ahora entender, si tengo la razón por mi fuerza y mi caudillo!

LORCA

¡Soy solo un escritor! ¡Un escritor!

RUIZ ALONSO

Pues bien: ¡papel y pluma! Que el invitado demuestre sus talentos

Los guardias le dan papel y pluma a Federico y le desatan las manos

RUIZ ALONSO

Dictaré yo. “Papá: entrega al portador de esta nota mil pesetas como donativo para nuestras fuerzas armadas. Firma: tu hijo”. Con rúbrica, para que después no digan que falsificamos cosas

Federico escribe por pánico e inercia, temblando,

GUARDIA 1

¿A eso llaman escribir? ¡Que yo lo hago mejor!

LORCA

¡Si es un rescate por mi vida, mi padre puede darles mucho!

RUIZ ALONSO

Primero nos llaman asesinos, y ahora secuestradores y ladrones. Así nos juzgan los que usan corbatín de pajarita y comen caviar. *(Pausa)* ¿Eras escritor, grandísimo marica? ¡Pues fue lo último que escribiste! Ya estás muerto

Federico se sabe perdido. Ahora sí quiere correr, pero los guardias le cierran el camino con las armas. Luz sobre Bernarda. Los demás se congelan

BERNARDA

Te dije. Te advertí

LORCA

¡No me pueden matar!

BERNARDA

¿Que no? Repasa tus finales del teatro

LORCA

¡Yo soy el autor! ¡No un personaje!

BERNARDA

Mentira. Lo eras. Lo eras, siempre. Te llamabas Mariana, o Adela, o Yerma, o Perlimplín, o Leonardo, o la Novia. Siempre tú, arrojándote al pozo con los ojos abiertos, sabiéndote perdido de antemano en tus delirios. Pero debajo de las máscaras que tanto querías arrancar, no habían rostros: más bien estaba escrito tu destino. Tarde para correr

LORCA

¡No me pueden matar! Tengo que estrenar mi nueva obra y hay ensayos pendientes. Todos saben cómo es el teatro, ¡pase lo que pase, el telón debe levantarse! Tengo palabra de emprender giras, y hacer viajes, y dictar conferencias, dar recitales, y publicar libros por docenas. Tengo mucho que compartir con los míos. Mi familia, mis amigos. Con Emilio, si él quiere. Tengo que abrazar a Rapún y no dejarlo solo. Tengo miles de vidas que me hierven aquí dentro. ¡No las pueden matar junto conmigo! Miles de mujeres y de hombres que me habitan, me respiran y aman como yo he amado, y todavía me falta tanto, tanto por amar. ¡No es por mí que suplico: es que no puede matarse a tanta gente! Cuando pregunten dónde estamos, ¿qué dirán? ¿Que estamos muertos? ¿Como todos los muertos que se olvidan en un montón de perros apagados?

Bernarda desaparece. Todos se descongelan. En lo que sigue, Federico pierde toda compostura. Dióscoro está rígido pero fuerte, tragándose lágrimas

GUARDIA 2

Salgamos de esto

LORCA

¡No! ¡Todavía no!

DIÓSCORO

No ruegues...

Uno de los guardias golpea a Federico en el estómago. Lo hace caer. Los dos guardias empiezan a patearlo y torturarlo ya en el suelo, mientras Ruiz Alonso habla

RUIZ ALONSO

Vamos a darte por culo, porquería. A los que son como tú vamos a escarmentar, para que otros aprendan a temer nuestra justicia. Sabia es la naturaleza al impedir que tu calaña engendre hijos. Bazofia son, excremento son. A por culo vamos a darte, para más gloria del Dios que nos ampara. A por culo como tanto le gusta, señorito dramaturgo, señorito poeta, con todos sus libros y sus famas. ¡A por culo mientras se olvidaba de su padre, su madre, su iglesia, su patria y su historia toda! ¡Arriba España!

GUARDIA 1

(Riendo) ¡Se está meando!

RUIZ ALONSO

Así. En cuatro patas, ¡así!

DIÓSCORO

Así no...

LORCA

¡Madre! ¡Le temo mucho al peligro!

DIÓSCORO

Así no...

GUARDIA 2

¡Toma!

Federico ha quedado de rodillas y el Guardia 2 le dispara entre ambas nalgas. La bala le perfora los interiores y suponemos que detiene a la altura de sus genitales, destrozándolos

DIÓSCORO

Así no...

Otra bala. Federico queda arrodillado, inmóvil, como una estatua a punto de caer boca abajo. Pero Dióscoro tiene que ayudarlo a morir con dignidad, rugiendo en medio de sus lágrimas

DIÓSCORO

¡Siete! ¡De pie! ¡García Lorca! ¡De pie! ¡De pie!

Federico se mira: sabe que ya todo acabó. Entonces saca las últimas e inmensas fuerzas que le quedan, y para sorpresa de sus asesinos, se incorpora. Sonríe. A la altura de su sexo, le brotan pétalos rojos como si fuesen chorros de sangre. De pie, sonriente y con su aliento final dice, como queriendo convencerse a sí mismo, para morir lleno de vida:

Son flores. Son flores

Los guardias le disparan a él y a Dióscoro. Oscuro violento

*Luz sobre Vicenta vestida de luto, pero con algún indumento que nos deje claro que no es Bernarda.
Lleva un rosario y un crucifijo negro. Luz sobre el Amigo Escritor*

AMIGO ESCRITOR

Federico nos salvó a todos. Si le habían matado a él primero, ¿qué podíamos esperar el resto de la barbarie que venía? Solo nos quedó el exilio. O el encierro

Luces sobre el Amigo Embajador, Rapún y Emilio

AMIGO EMBAJADOR

Rapún se fue al pueblo llamado Lorca, en Murcia, donde entrenó para luchar con los republicanos. Hasta que el diez de agosto de mil novecientos treinta y siete, soltó el fusil y salió de su trinchera desarmado, a pesar de las advertencias

AMIGO ESCRITOR

Dicen que le vieron extender los brazos y dejarse acribillar por la metralla enemiga

Rapún extiende los brazos y cierra los ojos

RAPÚN

Terminados los días. Terminadas las noches. Ya nada importa

AMIGO EMBAJADOR

Ocho días después, al cumplirse un año exacto del asesinato de Federico, Rafael Rodríguez Rapún murió en un hospital

AMIGO ESCRITOR

Emilio Aladrén terminó esculpiendo bustos para los vencedores franquistas. De la dichosa cabeza, no se supo más

EMILIO

No recuerdo qué fue de ella. No recuerdo

AMIGO EMBAJADOR

Doña Vicenta y toda la familia García Lorca, se negaron durante el resto de sus días a declarar una sola palabra sobre la vida personal de Federico

VICENTA

Silencio. Mi hijo ya es un palomo de marfil bañado en camelias de escarcha. Bendita sea la lluvia, porque moja la tierra donde está él. No quiero llantos en casa. Nos hundiremos todos en un mar de luto cerrando las ventanas. Silencio he dicho. ¡Silencio!

AMIGO ESCRITOR

Hasta hoy, se supone que está en una fosa común. Cerca de un lugar que los moros llamaban “fuente de lágrimas”

AMIGO EMBAJADOR

Y desde entonces, un cuchillo es mucho más que un cuchillo

AMIGO ESCRITOR

El verde, es más que el verde

AMIGO EMBAJADOR

Un clavel, más que un clavel

AMIGO ESCRITOR

La luna, más que la luna

AMIGO EMBAJADOR

Un caballo, más que un caballo

AMIGO ESCRITOR

Y la sangre, nunca se puede limpiar

Música. El Amigo Escritor y el Amigo Embajador se despiden con un fuerte abrazo conteniendo las lágrimas. Se van por lados opuestos. Una luz cenital queda iluminando los solitarios pétalos rojos. Bajan luces

FIN

Fotos del montaje de “Sangre como Flores. La pasión según García Lorca” de Eduardo Adriansén dirigida por Alberto Isola en el año 2011



Vera, Paola (Foto de prensa recuperada en

<https://twitter.com/AdriansenEduard/status/1110379507893129216/photo/1>)



Vera, Paola (Foto de prensa recuperada en <http://eloficiocritico.blogspot.com/2011/02/critica-sangre-como-flores.html>)