

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Letras

Tesina de Licenciatura

“Yo soy la Libertad, herida por los hombres’: el enmascaramiento sexual de las pasiones oscuras como expresión del homoerotismo en *Mariana Pineda* y *El Público*, de Federico García Lorca”

Alumna: Aguilar CamilaA-3088/1

Director: Dr. Germán Prósperi

Fecha: agosto de 2024

Índice

| | | |
|------|--|----|
| I. | Introducción..... | 2 |
| II. | Estado de la cuestión..... | 8 |
| III. | <i>Mariana Pineda</i> : máscara y locura..... | 11 |
| IV. | <i>El Público</i> : metateatro bajo la arena | 18 |
| V. | Conclusiones | 29 |

I. Introducción

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina / quiero mi libertad, mi amor humano / en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera. ¡Mi amor humano!

“Poema doble del lago Edem”, *Poeta en Nueva York*

Este trabajo propone abordar la cuestión del enmascaramiento sexual en dos obras de Federico García Lorca, *Mariana Pineda* y *El Público*, inscriptas en estéticas disímiles. Si *Mariana Pineda* puede considerarse una obra realista, *El Público* se lee desde coordenadas surrealistas, lo que provoca concepciones y modulaciones diferentes del enmascaramiento.

De esta manera, la hipótesis consiste en que en la primera de las obras lo que aparece enmascarado es la libertad sexual de la protagonista, mientras que en la segunda aparece en escena el desenmascaramiento explícito del amor homoerótico de Romeo y Julieta, y luego de Enrique y Gonzalo. En este sentido, cabe la interrogación de si es posible el desenmascaramiento de la libertad sexual únicamente en el ámbito del delirio que ofrece el denominado *teatro imposible*.

Siguiendo esta línea de pensamiento se analiza la tensión existente en nuestro corpus (atendiendo del mismo modo a la diferencia de años de escritura de tales obras), lo cual desestabiliza el concepto de obra enmascarada. ¿Cómo pudo el mismo Federico García Lorca dar vida a obras tan disímiles pero que al mismo tiempo entrañan la misma temática?

Atendiendo a este interrogante, para iniciar el análisis es conveniente mencionar el trabajo de Simone de Beauvoir (1949), puesto que nos conduce a reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad, entendiendo que ésta se encuentra organizada y gobernada estrictamente por hombres, lo que resulta muy valioso a los efectos de la presente investigación. Entonces, ¿qué implica ser mujer en esta sociedad eminentemente patriarcal? ¿Qué ocurre con aquellas que adoptan un rol activo en la sociedad, una función fálica, como es el caso de Mariana Pineda? Examina De Beauvoir: “[Las mujeres] pertenecen al mundo masculino y, al mismo tiempo, a una esfera en la que se hace oposición a ese mundo; encerradas en ésta, investidas por aquél, no pueden instalarse en ninguna parte con tranquilidad.” (587)

A veces la única alternativa para la mujer que no acepta las imposiciones por parte de los hombres pareciera ser el suicidio, el abandono voluntario a lo que debería cumplir de manera artificial. De esta reflexión se desprende la consideración de que el *ser mujer* resulta esencialmente de reglas artificiales impuestas por el hombre, que considera y aprecia a la mujer como lo Otro, esto es, le confiere una alteridad respecto de la vida masculina:

Al aparecer como lo Otro, la mujer aparece al mismo tiempo como una plenitud de ser por oposición a esta existencia cuya nada experimenta el hombre en sí mismo; al plantearse como objeto a los ojos del sujeto, lo Otro se plantea como en sí y, por consiguiente, como ser. En la mujer se encarna positivamente la carencia que el existente lleva en su corazón, y, tratando de encontrarse a través de ella, es como el hombre espera realizarse. (141)

Por consiguiente, ¿qué le depara el destino a dicha mujer lorquiana, teniendo en cuenta que no se ajusta a este modo de ser mujer impuesto? Aquí se desprende la siguiente reflexión: ¿por qué las pasiones oscuras, no aceptadas socialmente, aparecen tras una máscara que oculta una sexualidad latente? ¿Por qué dichas relaciones no pueden (o no deben) mostrarse libremente al mundo? Analiza De Beauvoir: “Si tales amores son a menudo tempestuosos, es porque también están ordinariamente más amenazados que los amores heterosexuales. Son censurados por la sociedad y difícilmente logran integrarse en ella.” (362)

Todavía más, si en *Mariana Pineda* se efectúa el enmascaramiento, ¿por qué en *El Público* aparece el desenmascaramiento? ¿Es porque dicho desenmascaramiento de la libertad sexual sólo tiene lugar en el ámbito de la irracionalidad surrealista, donde prima el inconsciente? Analiza Francisco Umbral ([1968], 2023):

Esta incapacidad para la abstracción refugia al español -pueblo y artista- en lo que se viene llamando realismo, y que yo llamo narrativismo, y no es sino la imposibilidad de ver más allá -o más acá, más adentro- de las propias raíces. (139)

En la obra realista la libertad sexual aparece enmascarada, si se piensa a Mariana como un hombre marcadamente viril debajo de la máscara de una mujer enamorada; en palabras de De Beauvoir: “Así, pues, todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer; tiene que participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la feminidad.” (15). En la obra surrealista, ligada al sueño y al inconsciente, las libertades sexuales emergen en escena con total libertad, lo que conduce a los personajes a la muerte por parte del público, entendido éste como la representación de la sociedad tradicional. De este modo, en el único espacio en el que tienen permitido aparecer los diferentes modos de vivir y experimentar las sexualidades es en el onírico.

Es insoslayable entonces mencionar la función de la máscara. Pavis (1998) expone que ésta “libera las identidades y los tabúes de clase o de género.” (281-282) Esta afirmación es de suma relevancia a los efectos de esta investigación, puesto que dicho enmascaramiento opera como un modo de ser aceptados aquellos que se encuentran marginados por parte del público (vale decir la sociedad), y su desenmascaramiento provoca el levantamiento social.

Llegados a este punto, Georges Bataille ([1957], 2011) piensa en torno a la culpa y al terror que ronda en torno a vivir y transitar el erotismo libremente. Esta cuestión se advierte a simple vista en las obras del dramaturgo español en cuestión, puesto que los personajes femeninos, pese a avanzar por sus propósitos, no por ello se despegan o se libran de su concomitante culpa. Este autor piensa al erotismo en tanto experiencia que no se puede pensar desde fuera y lo define como “La aprobación de la vida hasta en la muerte.” (8)

En este sentido, Mariana muere a causa de la pasión irrefrenable que siente hacia Pedro, la cual la hace adoptar un rol activo en la revolución y esta elección (es una mujer que elige) la conduce, inevitablemente, a la muerte, puesto que, en términos de De Beauvoir, ese rol electivo propiamente masculino no le es permitido al ser femenino. Pedro finalmente la abandona huyendo cobardemente y Mariana no acepta ser infiel a sus deseos salvándose con la ayuda de Fernando, porque no es a él a quien quiere.

Desde esta línea de pensamiento, Bataille afirma en su ensayo que en el juego erótico el papel femenino es el de ofrecerse al hombre en actitud pasiva. En sus palabras, “se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres.” (99). No obstante, los personajes femeninos de este dramaturgo, en general, no se ajustan a esa afirmación, dado que son ellas las que buscan al hombre activamente.

En este caso, el personaje Mariana Pineda porta una máscara tras la cual se oculta un hombre enamorado de otro hombre y Pedro huye al no poder afrontar el homoerotismo que siente y que Mariana le propone vivir intensamente.

Con respecto a la incidencia de la religión en las prácticas sexuales, esta institución las considera lícitas o ilícitas a partir de mandamientos. Uno de ellos reza: “No cometerás adulterio”, que dictamina la fidelidad al matrimonio hasta el advenimiento de la muerte. El matrimonio, una de las instituciones sociales, se aleja del erotismo debido a factores como la costumbre o la obligación. Por ello, ¿Qué ocurre con los personajes del Director y Gonzalo, personajes de *El Público*, puesto que el primero de ellos se encuentra en

pareja con Elena (la representación del heteronormativismo) y siente una pasión oscura hacia el segundo? A su vez, la presencia de la Iglesia es apreciable en *Mariana Pineda*, quien es reclutada en un convento de monjas para terminar siendo ejecutada. Con ello, se advierte que la presencia eclesiástica insiste en formar parte de los dramas lorquianos como modo de representación de la sociedad tradicional.

El hecho de que la religión decreta que la sexualidad humana se encuentra en intrínseca relación con lo sagrado lo opone a la concepción del acto genital como eminentemente biológico. El Director y Mariana deciden transgredir la norma de pureza matrimonial y se entregan (mediante la declaración de sus sentimientos o carnalmente) a los brazos de su amante, transgrediendo de este modo el precepto católico. Analiza Bataille:

La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser. (45)

Es posible entonces subrayar que una de las reglas sexuales impuestas socialmente es la prohibición del homoerotismo; pero no se pueden pensar las imposiciones sin su consiguiente transgresión. Bataille la define como “La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa.” (46) Esto es, hay conocimiento de la prohibición y de ello resulta la superación de ésta.

Bataille entiende a la reproducción en tanto crecimiento. Por ende, las prácticas sexuales en las que la reproducción se ve imposibilitada recaen en un *decrecimiento*, no tienen fruto, no dejan rastro de su existencia en la tierra, en paralelismo con las prácticas homoeróticas, las cuales tampoco deben dejar rastro y deben presentarse bajo una máscara heteronormativa que corresponda con la regulación social.

Este crítico analiza: “Lo más notable de la prohibición sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión.” (80). ¿Cómo hacen los personajes lorquianos para satisfacer los deseos carnales? ¿Qué reglas transgreden? Entendiendo que lo prohibido tiene una relación estrecha con el placer, ¿cuál es ese placer que buscan incansablemente y del que nadie puede estar al tanto?

Tal como se mencionó más arriba, no se puede dejar de tener presente que es la sociedad la que impone las reglas y en consecuencia sus transgresiones: los tabúes, los rituales, las reglas y las prohibiciones son impuestas a partir de organizaciones y propósitos específicos.

El propio Lorca, en su conferencia titulada “Charla sobre teatro”, expresa: “¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?” (1957, 176). El poeta asevera que en la representación escénica debe primar la injusticia social y la lucha por esos derechos:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. (178)

Por ello, para él el teatro es considerado un arma en el que se exponen problemáticas sociales, como, en este caso, el deseo latente y prohibido de los hombres y mujeres que desean vivir plenamente su libertad erótica, que no se ajusta al erotismo estipulado por la sociedad como el correcto.

Ian Gibson (2010) subraya la misión que Federico le atribuye al teatro, posicionándose como un escritor social, atento a aquellos que sufren la marginación social. A esos efectos, cita palabras del propio Lorca dichas en una entrevista: “Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual. Voy a llevar a la escena temas horribles.” (408) En estas declaraciones aparece una fuerte decisión poética por parte del dramaturgo: exponer en escena los males regulados por la sociedad con el propósito de provocar el escándalo de los espectadores, agentes de dichos actos repulsivos. Y, efectivamente, lo cumple en los temas que expone, demostrando haberse convertido en un escritor maduro, comprometido socialmente: “Aspiro a enseñar al pueblo y a influir en él.” (409)

Lorca expresa que en el teatro actual solo interesan dos clases de problemas: el social y el sexual: “Yo hago lo sexual, que me atrae más.” (408), tal es la problemática analizada en el presente trabajo, teniendo en cuenta que ambas se encuentran en intrínseca relación.

A su vez, Agustín Peral Vega (2022) sostiene en una entrevista: “Los textos no son homosexuales porque hablen de homosexualidad, son homosexuales porque se escriben desde una perspectiva homosexual.” (*Ideal*, Pastor). Vale decir, los textos lorquianos adoptan la perspectiva de lo escandaloso, de lo indecible, de lo repudiable: en el primero de los casos, a partir del enmascaramiento sexual, interpretando a Mariana como un hombre tras la máscara de mujer, y, en el segundo, a partir del total desnudamiento de las libertades sexuales en el personaje de Julieta y exponiendo en escena los presupuestos del querer homosexual: pese a ser una relación homoerótica, no dejan de ser Romeo y Julieta, como se analizará más adelante.

Resulta evidente que el autor sabe hacia dónde se dirige su labor poética y dramática (que resultan inseparables, a sabiendas de que su teatro es poético) y lo pone en palabras de sus personajes teniendo conocimiento del contexto social en el que se encontraba, lo cual consiste en un claro y contundente proyecto revolucionario: “Al público se le puede enseñar -conste que digo público, no pueblo-” (1957, p. 179). Remarca su labor artística en tanto representación de dramas sociales ocultos pero que encuentran su modo de salir a la luz. Con las representaciones de los dramas indecibles por oscuros, Lorca ayuda a quienes se encuentran en esa oscuridad, imposibilitados de transitar libremente sus deseos (en este caso, sexuales) al dismantelarlos en escena. De este modo, cobra especial sentido la expresión: “¡Hay que vivir en el teatro o morir en el teatro!” de *El Público*.

Por otro lado, ligado a lo trabajado hasta aquí, cabe analizar la presencia de los cuerpos en escena. ¿Qué ocurre con el cuerpo femenino de Mariana? ¿Qué sucede con los cuerpos desnudos que aparecen en *El Público*? En el primer caso, la masculinidad enmascarada de Mariana sale a la luz por la oscuridad de sus ojos, a la vez que sus dedos son los que operan también como delatores de su falo, mientras que la masculinidad enmascarada de Julieta en *El Público* sale a la luz explícitamente por sus pies: aquí aparece la cuestión del arriba y del abajo, la idea de la perspectiva, los dos extremos del cuerpo.

Más aún, en *Mariana Pineda* los cuerpos aparecen velados por la ropa, los trajes, mientras que en la segunda obra aquí analizada aparecen en muchas ocasiones dismantelados en su desnudez. De este modo, ¿cómo es posible este corpus tan disímil dentro de la obra de un mismo autor?

Objetivos generales

- Realizar un aporte al estudio de la obra dramática de Federico García Lorca
- Problematizar y reflexionar en torno a la noción de libertad sexual.

Objetivo específico

- Evaluar el alcance de la figuración del enmascaramiento en las obras del corpus.

III. Estado de la cuestión

Esta investigación se fundamenta en dos obras de Federico García Lorca distanciadas temporalmente: por un lado, *Mariana Pineda*, estrenada en 1927 y, por el otro, *El Público*, obra póstuma escrita cerca de 1930 y estrenada cincuenta años más tarde.

El foco de estudio radica en el hecho de que ambas representan la idea de libertad, en este trabajo analizada en tanto libertad sexual. En la primera de ellas, la libertad consiste en morir por la pasión no correspondida (es más, traicionada) mientras que en la segunda se advierte la representación metateatral del deseo homoerótico que produce el linchamiento a los actores por parte del público. En *Mariana Pineda* el deseo homoerótico se presenta enmascarado, mientras que ya en *El Público* ese enmascaramiento de la Julieta shakspeareana se descubre a partir de sus pies, lo que provoca agresividad en los espectadores. Más aún, en esta obra aparecen en escena cuerpos desnudos, desmantelados. Empero, dichos cuerpos optan por utilizar diferentes máscaras para poder expresar las diferentes maneras de experimentar las libertades sexuales.

Milanés Rivas define el concepto de lo *oscuro* de la siguiente manera, citando a uno (si no el más) de los más importantes investigadores del poeta y dramaturgo español, Ian Gibson; de este modo, expresa:

[Lo oscuro como] la alegoría de aquel “amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida (...) el amor como un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino del amor sin destino y sin futuro. ([Gibson, 2010, p. 24], Rivas, 2018, p. 324)

Aquí se concibe la pasión carnal que hace perder el juicio y que ocurre de manera fortuita, como una fuerza irrefrenable que nubla la razón y que no conoce de imposible, entendiéndose como “amor de mis entrañas, viva muerte”¹, citando al propio Federico. Y cuando se percibe ante dicha imposibilidad deviene en muerte; no obstante, no se trata de una muerte romántica, sino de una muerte pasional, oscura, arraigada en la tierra. “Yo soy un poeta telúrico” (2010, 408), declara Lorca en una entrevista citada por Gibson.

¹ “El poeta le pide a su amor que le escriba”, en *Sonetos del amor oscuro*

Asimismo, Milanés Rivas (2018) también argumenta que el teatro lorquiano rompe con el esquema de sociedad tradicional, la cual se sustenta en la base del matrimonio heteresexual con el principio de propiedad y el fin reproductivo, contrato en el cual el hombre domina a la mujer justificado por el mandato eclesiástico. Lorca discute esa tradición al representar vínculos que no se corresponden con el heteronormativismo, aunque esa representación sea a través del enmascaramiento, tal como apunta Francisco Umbral ([1968], 2023).

Las pasiones en las obras de este corpus tienen en común el hecho de no ser aceptadas al no ser comprendidas por el resto de la sociedad. Mariana Pineda es una mujer pero en su accionar demuestra ser una mujer fálica; en esta línea de pensamiento, de acuerdo con el trabajo de Umbral, se trata de un enmascaramiento sexual. Mariana es un hombre enmascarado, “una mujer que va atada a la cola de un caballo” (83), cuyos dedos (fállicos) son los delatores de su verdadera pasión.

En cambio en *El Público*, el escritor ya maduro, sí representa la pasión homoerótica sin máscaras, al desmitificar la concepción romántica del amor ideal (por supuesto, heteronormativo), al plantear las multiplicidades del ser en *Romeo y Julieta*, obra canónica del amor romántico. Al contemplar esta representación, el público opta por linchar a los actores, al no soportar el desenmascaramiento. ¿Eso es lo que ocurre como consecuencia al mostrar la verdadera esencia? En esta obra aparece la tensión entre el ser y el parecer, entre el uso de la máscara y el desuso de ella.

Francisco Umbral, crítico ya mencionado, proclama: “Lorca es, radicalmente, un hombre en contra.” (29). Es sugerente esta afirmación dentro de las coordenadas que este trabajo propone, puesto que los personajes aquí analizados no se ajustan a las reglas sexuales impuestas, oponiéndose, consiguientemente, a la sociedad que regula dichas reglas. Este crítico advierte un enmascaramiento sexual en los personajes lorquianos, lo que le permite al autor introducirse (literariamente) en el pensamiento femenino para ver, desde allí, a los hombres. Se efectúa el enmascaramiento en tanto “Lorca se deja *poseer* por un espíritu de mujer en celo” (16), de acuerdo a lo que recupera Ian Gibson en el prólogo del ensayo en cuestión. Declara el propio Umbral: “Hay enmascaramiento del sujeto en casi todo el teatro de Lorca, donde una mujer, dentro de la cual se ha introducido el propio poeta, canta al macho.”(213)

Más adelante, prosigue:

En todo el teatro de Lorca hay un enmascaramiento del sujeto. (...) Y en su grito sexual adivinamos siempre al poeta, que se ha complacido en trocar los papeles expresándose a sí mismo a través del otro sexo, no sabemos por qué ni hasta qué punto. (222)

A partir de la riqueza del trabajo de Umbral, junto con el prólogo de Gibson a ese trabajo, en la presente tesis se puede afirmar que los personajes lorquianos expresan el amor que no se puede mencionar por oscuro. De este modo, la hipótesis de este trabajo radica en que las pasiones representadas por parejas heteronormativas son máscaras que habilitan la representación de la homosexualidad. Lorca se posiciona en contra de lo que la sociedad impone. En este sentido Umbral lo concibe como un poeta maldito porque “Sólo se es inmoral a partir de una conciencia de moralidad”(39).

El poeta canta la libertad sexual: “Lorca canta la libertad del sexo, la sexualidad-límite, que es la sexualidad gratuita, pura, sin afán ni consecuencia de reproducción: la homosexualidad.” (183). Tanto Romeo y Julieta como Enrique y Gonzalo, al momento de afrontar públicamente su deseo, son protagonistas del escándalo del público.

De este modo, se posicionan en contra de lo que la sociedad establece como lo correcto. Por ello “vemos cómo los héroes de Lorca, al elegir la libertad, eligen indefectiblemente el Mal.” (227), que conduce a la muerte tanto a Julieta como a Gonzalo.

En lo que respecta específicamente a *El Público*, María Estela Harretche (1990) estudia la presencia protagónica de la máscara, que se configura como un personaje en sí mismo. De este modo, ésta oculta el homoerotismo de los personajes y su caída representa la desnudez de la libertad sexual. Los actores operan en un doble enmascaramiento: la máscara del personaje que representan (se trata de una obra metateatral) y la máscara del deseo que éste oculta.

En cuanto a la máscara, para Clemente Millán, cuyo trabajo es citado por Chica Pérez (2020), se trata de convencionalismos sociales ante los que a veces hay que rendirse, puesto que se asocia a cierto tipo de moralidad pública que castiga a quienes transgreden sus normas. De este modo, se reafirma la hipótesis de la máscara como modo de enmascaramiento sexual que opera como posibilidad de representar, entre líneas en *Mariana Pineda* y descaradamente en *El Público*, otras maneras de vivir las sexualidades que escapan a la norma social.

III. “*Mariana Pineda: máscara y locura*”

Es conveniente comenzar el análisis de esta obra a partir del enunciado del personaje protagonista de nombre homónimo, en el momento en el que ya se encuentra cautivo próximo a ser asesinado, refiriéndose a su traidor amante: “Y ahora ya no te quiero, ¡sombra de mi locura!” (1943, p. 126) De este modo, el vocablo *oscuro* funciona como referencial de las pasiones prohibidas, puesto que la pasión de Mariana y don Pedro de Sotomayor es oscura en tanto furtiva: “Corazón, ¿por qué mandas en mí si yo no quiero?” (125). Él, en el momento en el que la heroína es descubierta, la traiciona abandonándola, dejándola sola y escapando cobardemente. Mariana, en cambio, nunca lo delata (aún teniendo oportunidades y motivos para hacerlo) y muere en nombre del amor y de la Libertad: “¡Amor, amor, amor y eternas soledades.” (128)

Pese al desesperado pedido de Fernando, la representación de un amor bueno y leal, de declarar en contra de su amante y escaparse con él para salvar su vida, el personaje de Mariana no esquivo su deseo y decide morir en nombre de su convicción. Actúa de este modo fielmente de acuerdo a sus verdaderos sentimientos, muere por la pasión no correspondida, al tiempo que Pedro, atormentado, huye de manera cobarde, desentendiéndose. Expresa Mariana: “(...) Pedro, quiero morir por lo que tú no mueres. / por el puro ideal que iluminó tus ojos: / ¡¡Libertad!! (...)” (125). Tal como ella misma lo expresa, don Pedro es la sombra de su locura (126), verso en el que aparece lo oscuro ligado al homoerotismo, como ya se mencionó.

La oscuridad ligada a las pasiones prohibidas se vislumbra también en el detalle de que la noche en que Fernando (representación del amor bueno, como ya se mencionó) ayuda a Mariana con Pedro (representación de lo prohibido) es oscurísima: Fernando: (...) Está la noche cerrada, / no hay luna, y aunque la hubiera / los chopos de la ribera / dan una sombra apretada.” (45)

Todavía más, Fernando observa la oscuridad en los propios ojos de la heroína. Esto es, la primera advertencia de la oscuridad de Mariana, vale decir, de su homoerotismo enmascarado en la figura del personaje femenino, se hace a partir de sus ojos, ventanas de su alma:

Amparo: Dijo [Fernando] que en tus ojos había un constante desfile de pájaros.
(...) Un temblor divino como de agua oscura, / sorprendida siempre bajo el
arrayán, / o temblor de luna sobre una pecera / donde un pez de plata finge rojo
sueño. (18)

En este trabajo, la oscuridad es entendida en tanto expresión de homoerotismo, las pasiones oscuras son oscuras en tanto imposibles y son imposibles por no ajustarse a las reglas heteronormativas reguladas socialmente, tal como se analizó en la Introducción.

En sintonía con ello, la oscuridad (el homoerotismo) está contenida dentro de la misma Mariana, sin poder ocultarlo, siendo un agua oscura en la que un pez de mentira no puede conciliar el sueño. Esto es, la verdad no puede ocultarse, lo enmascarado no está oculto del todo, sino que se advierte a partir de las ventanas del alma, debido a que la verdadera esencia siempre encuentra la forma de salir a la luz. La figura del pez para dar cuenta de la homosexualidad también aparecerá en *El Público*, como ya se verá más adelante.

Es insoslayable mencionar que la pasión irrefrenable de Mariana hacia Pedro hace que pierda la atención por sus hijos, entendiendo al fruto de la maternidad como coronación del amor heterosexual: ¿Y este corazón, a dónde me lleva, que hasta de mis hijos me estoy olvidando?" (35), hasta el extremo de que, en el momento de la condena, no pretender ser salvada ni siquiera por ellos porque no quieren que la desprecien por homosexual. Esto es, prefiere estar muerta antes que sufrir la repulsión de su familia:

Fernando: (...) ¡Sálvate y dí los nombres! ¡Por tus hijos! ¡Por mí, que te ofrezco la vida!

Mariana: ¡No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena! ¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar los años ni los aires.! (124)

Ella lleva la oscuridad en su rostro, y desea que sus hijos porten en los suyos el resplandor. Más aún, pocas líneas adelante, Mariana se lamenta: “Lo quise más que a mis propios hijos.” (124) Elige a su amor oscuro por encima de su posibilidad de amor heteronormativo, incluso si eso conlleva la muerte.

Asimismo, como trabaja Anderson en *La muerte como liberación*, citado en el artículo de John Rey (1994), Mariana se introduce en la vida política, ámbito considerado propiamente viril, adoptando de este modo un rol activo correlativo con una figura masculina, no cumpliendo con las normas de comportamiento femeninas lo cual reafirma la hipótesis del homoerotismo en tanto pasión oscura. Desea fervorosamente a un hombre tímido, al tiempo que rechaza al hombre que la estima. Desea a tal extremo a don Pedro

de Sotomayor que, como ella misma enuncia, pierde la cordura: “Dormir tranquilamente, niños, mientras que yo, perdida y loca, siento quemarse con su propia lumbre viva esta rosa de sangre de mi pecho.” (58)

En sus palabras se evidencia que olvida materner a causa de la pasión irrefrenable que siente, al mismo tiempo que se lee la vergüenza que siente por no poder corresponderse con los lineamientos sociales. Hay que señalar también que nunca se menciona al padre de los niños, a pesar de que se sabe que es viuda, dando la impresión de que fueran sólo de ella, sin la necesaria presencia de un padre. Más aún, es preciso destacar que la pasión que siente es expresada como una “rosa de sangre”: un sentir que duele, y duele por prohibido.

Dato no menor lo constituye el hecho de que sea llevada a un Convento a convivir con las monjas, imagen literal de la vida casta, de la infecundidad, del pozo seco, imagen a la que apela el propio Lorca en otras de sus obras, como *Bernarda Alba* o el poema “La niña que se ahoga en el pozo” y que hace clara advertencia al poder sugestivo del Clero ante aquellos que no se ajustan a la heteronorma: al personaje enmascarado Mariana la llevan a convivir con las monjas para seguir ocultado su homosexualidad, dado que ya se encontraba al descubierto. Se opta por el Convento como última instancia para mantener en secreto lo que la máscara ya delató.

En lo que respecta a la hipótesis de este trabajo, en lo que concierne al homoerotismo latente en las pasiones oscuras, también se vislumbra en las palabras de Fernando quien le advierte que habla como un hombre:

Fernando: Hablas como un caballero.

Mariana: (segura) ¡Lo sé! (37-38)

Este comentario inadvertido quizá en una lectura ligera es sugerente: Mariana, como se mencionó más arriba, adopta la actitud propia de un hombre de acuerdo a la época en la que se enmarca la historia, al asumir un rol activo en la revolución por la tan ansiada Libertad. En este sentido es una mujer fálica. Analizando el trabajo de Francisco Umbral, que funciona como punto de partida del presente trabajo y se trata de un enmascaramiento sexual: el personaje adopta una máscara femenina para accionar masculinamente y enamorarse de otro hombre. El desenmascaramiento produciría, como en el caso de *El Público*, el linchamiento de los espectadores.

Ahora bien, ¿por qué Pedro rehúsa la pasión de Mariana, mintiéndole únicamente para obtener de ella un beneficio? La bandera que le pide que borde es sobre la Libertad. Le expresa:

Pedro: Marianita, ¿qué es el hombre sin libertad? Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro? ¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime?

¿Cómo darte este firme corazón si no es mío? No temas; ya he burlado a Pedrosa en el campo, y así pienso seguir hasta vencer contigo que me ofreces tu amor y tu casa y tus dedos (Se los besa).” (p. 62)

Mariana, “Marianita” (aludiendo a una clara infantilización del personaje) le ofrece los dedos a Pedro, vale decir, le entrega su falo, su erotismo.

Una posible lectura que habilitan estos versos en vías de la hipótesis aquí estudiada consiste en que, como se expresó, Mariana es la máscara de un personaje masculino, al modo en el que ocurre con Julieta en el público. De hecho, ella misma borda la bandera de la Libertad, insistiendo a Pedro que la quiera, pero obteniendo de su boca sólo falsas verdades. Pedro no acepta vivir una pasión homoerótica, no acepta los dedos que Mariana le ofrece. Antes de morir, expresa, desgarrada:

Mariana ¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso! / ¡Pedro! La Libertad por la cual me dejaste. / ¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres! / ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!” (130)

Podría inferirse que sus palabras afirman el desenmascaramiento del personaje, quien, camino al inevitable asesinato, decide contar su verdad. Así como a Julieta le descubren su verdadero sexo por el tamaño de sus pies, a Mariana la descubren por sus dedos que bordan la bandera de la Libertad, los mismos dedos que le ofrece a Pedro pero que éste rechaza. Los pies y los dedos funcionan como elementos fálicos representados en escena. En relación a ello, el personaje del Director de *El Público* desea bordar, como se verá más adelante: Director: (...) Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas.

En este sentido, se puede analizar el comportamiento viril de Mariana a partir del trabajo de Simone De Beauvoir: “Todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer: tiene que participar de esa realidad que es la feminidad.”(15) La máscara, el arriba, enmascara el verdadero sexo del personaje, y los dedos, elemento fálico, son los delatores de éste: “En la bandera de la Libertad bordé el amor más grande de mi vida.” (114)

Confiesa la protagonista: “Soy una mujer / que va atada a la cola de un caballo!” (83) haciendo referencia al animal que constituye el emblema de potente sexualidad en la obra lorquiana. Reiteradamente, aparece la cuestión del arriba y el abajo: es una mujer de acuerdo con la máscara (el arriba), pero su masculinidad es delatada por la cola (el abajo) que, más aún, se la asemeja a la de un animal propiamente viril, como se advirtió, puesto que el caballo es el emblema de la virilidad tal como lo entiende Gibson. Todavía más, la cuestión de la cola tiene un fin eminentemente homoerótico en tanto referencia al acto sexual.

Seguidamente expresa: ¡Dios mío, acuérdate de tu pasión / y de las llagas de tus manos! (83). Tal como el personaje Desnudo Rojo en *El Público*, analizado más adelante, el desenmascaramiento sexual se realiza acompañado de referencias bíblicas.

Todavía más, se advierte el desenmascaramiento sexual de Mariana y la consiguiente relación homoerótica que desea mantener con Pedro en las palabras de éste: “Vives en una calle silenciosa, / y la noche se presenta endiablada.” (61) La calle silenciosa refiere al silencio obligado para mantener el enmascaramiento sexual, dado que el desenmascaramiento, la salida a la luz, la conduce a la muerte. La noche, la oscuridad, está endiablada en tanto contenida, deseando ver la luz aún sabiendo lo que ello conlleva porque se posiciona en contra de la sociedad.

Empero, Pedro no acepta quitarse la máscara y vivir una pasión homoerótica, la que le propone Mariana, por eso huye, enmascarado y ella (él) muere sin la máscara, pero libre:

Mariana: (...) Quiero tener abiertos mis balcones al sol / para que llene el suelo de flores amarillas / y quererte, segura de tu amor, sin que nadie / me aceche, como en este decisivo momento. (...) ¡Pero ya estoy dispuesta! (65)

Es relevante el personaje de Pedrosa, representante de la regulación social que denuncia y pena a los que no se ajustan a esta regulación: “Una mujer es siempre una mujer.” (94). Esta afirmación se contrapone con la idea de que el género es una construcción social, promulgada por Butler (1990). Le pide al personaje que delate el paradero de Pedro, sin éxito de que Mariana confiese. Ésta enuncia: “Se olvida / que para que yo muera tiene toda / Granada que morir.” (112) Esto es, otros muchos se encuentran en la misma situación de enmascaramiento sexual y su muerte no lo detendrá: no detendrá los deseos pasionales homoeróticos, ni tampoco que se sigan efectuando en la penumbra, en las sombras. Se enorgullece el personaje: “Soy valiente, Pedrosa, soy valiente.” (113)

En lo que respecta a Pedrosa, además resulta significativo el nombre que porta: se trata de un nombre masculino feminizado. En este sentido, hace emerger la tensión sexual, lo masculino y lo femenino de manera yuxtapuesta. En otras palabras, con su nominación se expresa la posibilidad de vivir la masculinidad de manera afeminada, y viceversa, recordando los postulados de De Beauvoir trabajados en la Introducción. Ahora bien, ¿por qué el personaje que con su nombre porta la premisa de vivir libremente la sexualidad es el mismo que condena a Mariana por proclamar las ideas de libertad sexual? ¿Se trata de otro enmascaramiento?

Por otro lado, la casa de Mariana constituye el lugar donde se efectúan las reuniones prohibidas, en las noches oscuras. Es, como el personaje, el espacio de la libertad, situada en “una oscura calle” (69) Empero, Mariana se siente observada aún en la oscuridad de la profunda noche: “De noche, cuando cierro las ventanas, / me parece que empuja los cristales.” (71) Y termina muriendo por ello en el crepúsculo, como se analizará líneas más adelante.

Hacia el final, el personaje protagonista expresa al saber el destino que le espera: “El hombre es un cautivo y no puede librarse. / ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera, / enciende para mí tus estrellas tan distantes. ¡Adiós! Secad el llanto.” (129)

Seguidamente, exhorta: “Contad mi triste historia a los niños que pasen.” (129) Esto es, contar el enmascaramiento sexual obligado por la opresión social a las generaciones venideras, para que ellas no tengan que sufrir de la misma manera. Las últimas palabras del personaje antes del crimen son: “¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres! / ¡Amor, amor, amor y eternas soledades! (130) Los hombres han matado a Mariana y con ella han intentado asesinar a la Libertad sexual, a las múltiples formas de vivir el amor puesto que al momento de descubrirse la libertad sexual homoerótica la única alternativa es la muerte, pero no lo han conseguido porque Mariana sigue viva en el pueblo de Granada, en cada homosexual que impulsa su ferviente deseo y lo defiende: “Para que yo muera tiene toda Granada que morir.” (112). En este sentido son sugestivas las palabras de la monja Carmen, representante del Clero, hacia Mariana: “Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta.” (129). De esta manera, se declara que Dios no impone restricciones en su Reino a las diferentes libertades sexuales, lo cual resulta significativo con miras al futuro: en esas palabras, la obra se adelanta a su época, dado que en el momento de su representación no se tenía tal convicción. Ello demuestra el carácter de futuro que porta, estando pensada para los espectadores actuales.

Por otro lado, el tratamiento del tiempo funciona como marcador de la sexualidad alternativa que el drama propone. El personaje protagonista le expresa a Pedro: “Cuando se quiere se está fuera del tiempo” (64). Entendiendo que la función intrínseca del tiempo es la de estructurar, aquí se presenta la fuga a la estructura: la pasión que siente la arrebatada del convencionalismo social.

Más aún, los momentos de reunión clandestina con el grupo libertario tienen lugar durante la oscuridad de la noche, y Mariana muere por la Libertad que proclama durante el crepúsculo. Se expresa en la didascalía:

([...] Toda la escena va adquiriendo hasta el final una gran luz extrañísima de crepúsculo granadino. Luz rosa y verde entran por los arcos, y los cipreses se matizan exquisitamente, hasta parecer piedras preciosas. Del techo descende una suave luz naranja que se va intensificando hasta el final.) (127)

En este punto, es importante mencionar que las didascalías presentan la anacronicidad de las estampas (figura que remite a lo estático, a lo que no puede moverse libremente): esto es, las escenas pertenecen a otro tiempo. Jovita Bobes (1995) menciona la didascalía de la segunda estampa, que expresa: “(...) Entonación en grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía.” (51) Con ello se entiende que la representación es en realidad la representación de una sociedad arcaica y obsoleta que continúa injuriando y asesinando a aquellos que se atreven a transgredir lo establecido. De este modo, dichas didascalías también contribuyen a representar un tiempo obsoleto al que el personaje se impone.

En lo que concierne al tiempo, también, sumado a lo anterior, es sugerente que el drama comience y culmine con niños cantando sus lamentos ante el destino trágico del personaje protagónico: “¡Oh! Qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar / al ver que Marianita se muere / en cadalso por no declarar.” (9) Ahora bien, ¿por qué la llaman “Marianita”, al igual que lo hace Pedro? ¿Ese detalle sugerente expresa cierta infantilización del personaje?

Resulta llamativo que el drama empiece y termine de la misma manera, con el mismo lamento: el lamento de la infancia, de lo que ya pasó. Desde este punto de vista, la sociedad lamenta seguir reproduciendo medidas opresoras ante lo que no se ajusta a sus reglas, pero también puede funcionar como el canto a la esperanza del futuro que vendrá, libre de máscaras y ocultamientos.

IV. “El Público: metateatro bajo la arena”

En esta obra metateatral, perteneciente al denominado *teatro imposible*² lorquiano, se representan en escena cuerpos que constantemente a lo largo de la obra expresan su deseo homoerótico. Es sugerente que el desenmascaramiento sexual tenga lugar dentro del mencionado tipo de teatro imposible de representar, lo cual da a entender que lo homoerótico sólo tiene lugar dentro del ámbito de lo onírico, del ámbito del delirio, del espacio de lo imposible de mostrar.

Por tanto, es relevante preguntarse ¿Por qué el desenmascaramiento se habilita en una obra que exhibe una flexión metateatral? Monika Stamirowska (1999) subraya que el objeto principal del metateatro es el de reconocer la vida en su teatralidad. Ello presupone reconocer lo que no se es, lo que se representa pero que no se corresponde con la realidad debido a que se trata de una representación. Por ende, al colocar en un escenario, y frente a la mirada de todos, los dramas sufridos por los marginados sexuales a través de máscaras se pone en escena críticamente la pose (en tanto artificio) de quienes sienten un deseo que no se ajusta a la regulación social. La vida en su teatralidad cobra entonces el sentido de la máscara: posar aquello que no se es, pero para lo cual no hay otra alternativa, sino la denuncia social.

Podría pensarse, al mismo tiempo, que dicha metateatralidad se encuentra en intrínseca relación con la cuestión de la perspectiva: ¿quiénes son los que observan y quiénes los observados? En este sentido, es importante la etimología de la palabra *teatro*, en la que cobra suma importancia la cuestión de la mirada: Del lat. *theātrum*, y este del gr. *θέατρον* *théatron*, de *θεᾶσθαι* *theâsthai* 'mirar'. (RAE, <https://dle.rae.es/teatro>). Esto es, “lugar para ver”.

Consiguientemente puede pensarse que se optó por la representación metateatral a los efectos de otorgarle lugar relevante a la mirada social: la mirada del público, el que contempla y el que es contemplado, como ya se verá más adelante.

El drama tiene su eje en la representación homoerótica del clásico drama shakesperiano, símbolo universal del amor romántico, *Romeo y Julieta*. Con dicha puesta en escena el personaje del Director busca desmitificar el amor romántico únicamente circunscrito al amor heterosexual:

² Refiere a la idea de destrucción del teatro convencional, por lo que el público no estaba preparado para contemplarlo sin indignarse.

Hombre 1º: ¡Y qué bonito título! *Romeo y Julieta*.

Director: Un hombre y una mujer que se enamoran.

Hombre 1º: Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

Director: Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.

En este sentido, se pone en jaque la concepción heterodoxa del amor romántico. Al avanzar el drama, el público descubre la pasión homosexual latente entre estos dos personajes. Ambos llevan, de acuerdo con las didascalias, barbas oscuras.. Reiteradamente, se advierte la aparición de lo oscuro asociado con las pasiones homoeróticas imposibles de ser vividas en libertad.

El Director, personaje que lleva adelante dicha representación shakespereana, se encuentra en pareja con Elena, representación de la posibilidad de fertilidad y de amor heteronormativo. Empero, pese a esa posibilidad de vida ajustada a la norma social, siente deseo profundo de entregarse a los brazos de Gonzalo, el Hombre 1º. Esta relación implica la infertilidad. Se lee en el Cuadro tercero: “Director: Es en un pantano podrido donde debemos estar y no aquí. Bajo el légamo donde se consumen las ranas muertas.”

Estas líneas presentan íntima relación con el estancamiento de la infertilidad propia del homoerotismo. Asimismo, se puede interpretar este estancamiento a partir de la imposible libertad de salir a la luz. Expresa el Hombre 1º en el mismo Cuadro:

Hombre 1ª: Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.

Por su parte, el personaje de Julieta funciona como la representación de la figura típica de mujer romántica con el uso de la máscara. Se lee en el Cuadro tercero: Julieta: (...) A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

Y el Caballo Blanco 1ª, animal símbolo de la virilidad, de la sexualidad y de los instintos primarios, la quiere llevar a lo oscuro:

Caballo Blanco 1º: A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor.

Julieta: ¿Y qué me darás allí?

Caballo Blanco 1º: Te daré lo más callado de lo oscuro.

Julieta: ¿El día?

Caballo Blanco 11: El musgo sin luz. El tacto que devora pequeños mundos con las yemas de los dedos.

Y Julieta le responde: “(...) Todo lo que quieres enseñarme lo conozco perfectamente.”

Sugiere con ello ya conocer las libertades sexuales oscuras. Poco más avanzada la obra, el público advierte que el personaje de Julieta es representado por un hombre. Su verdadero sexo es descubierto por sus pies, delatores de su falo. Este descubrimiento lleva a la reflexión entre los personajes de Estudiantes, símbolo de las generaciones jóvenes, del futuro:

Estudiante 2º: En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

Estudiante 1º: No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director en escena.

De este modo, en el Cuadro tercero las generaciones futuras evidencian aceptar las libertades sexuales: “Estudiante 5º: (...) No me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo”, mientras que el público, quienes observan (o son observados por) la obra, se indignan ante el evidente homoerotismo de la pareja y determinan asesinar a los actores. Exclama, atento, el Estudiante 2º: “Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes”, haciendo referencia al uso de las máscaras. Los que se amaban eran dos hombres que se encontraban debajo de las máscaras del amor aceptado por el público.

El hecho curioso es el detalle puesto en los pies, a los que se les otorga una función fálica, tal se mencionó más arriba. De esta manera, vuelve a aparecer la cuestión de la perspectiva, dado que dicho sexo se evidencia desde abajo. En otras palabras, el desenmascaramiento comienza desde abajo. A este punto se volverá más adelante.

En esta obra es de suma relevancia la mención de las máscaras, elemento propio del teatro. En este caso, se trata de un doble enmascaramiento: la máscara del actor que interpreta los personajes y la máscara de los personajes (la máscara dentro de la máscara). María Estela Harretche (1990) interpreta la constante mención de la máscara del siguiente modo: “Así, la insistente artificialidad de la máscara nos recuerda, como público, el artificio del teatro negando cualquier ilusión de realidad.” (1820) Es interesante analizar que el encargado de guardar las caretas es el personaje del Pastor

bobo. En una posible lectura, se trata de la representación ridiculizada de la sociedad, encargada de mantenerlas para soterrar lo considerado horrible e indecible. No es casual que se denomine Pastor, figura que refiere a las normas religiosas que operan como reguladoras de la sociedad. No obstante, es ridiculizado: bobo.

Interpretada en este trabajo, la máscara opera como modo de ocultar (de modo literal, enmascarar) la desnudez homoerótica de los personajes y quitársela implica mostrarse desnudo en su plena libertad sexual. Así, en el Cuadro tercero el Director cambia de máscara y se convierte en Bailarina. Al hacerlo aparece el cuerpo convertido en mujer, esto es, aparece el cuerpo travestido. En este sentido la operación consiste en el cambio de máscara para poder efectuarse el deseo homoerótico, vale decir, el enmascaramiento sexual. Si no se efectúa dicho enmascaramiento, ocurre lo mismo que efectivamente acontece hacia el final de la representación: el levantamiento del público ante el horror de lo que ve.

Del mismo todo, la máscara expresa a partir del enmascaramiento que lleva a cabo la multiplicidad de posibilidades del poder ser: el ser humano puede ser una bailarina, un ave, un pez, un hombre, una mujer, un traje de arlequín, demostrando con su uso la libertad de vivir de diversas maneras las sexualidades. El Estudiante 2º expresa en el Cuadro cuarto:

Estudiante 2: Todo es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos. El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.

En la obra se promueve por el denominado *El teatro bajo la arena*³, que promulga la idea de la libertad sexual: “¡Hay que vivir en el teatro o morir en el teatro!”. Esto es, el teatro debe exponer los temas sociales incómodos, tal es su función. Se promueve la destrucción del teatro convencional y se fomenta la idea de un teatro del que todos puedan formar parte. Se lee en el Cuadro tercero: “Hombre 2º: La puerta del teatro no se cierra nunca”.

En este sentido, tal como apunta Marina Balari Gracia (2021) *El Público* expresa la salida a la luz de la interioridad del sujeto y lo que ello conlleva es el levantamiento despectivo y agresivo del público. Esto implica que este tipo de teatro involucra la plena participación del espectador: “Hombre 2º: La puerta del teatro no se cierra nunca.” Todo el mundo

³ Esta idea es expresada por los Caballos y Gonzalo en *El Público* (16) y refiere a saber “la verdad de las sepulturas”, esto es, a exponer en escena el homoerotismo.

puede contemplar la obra representada porque el teatro es concebido como posible para todos, del mismo modo que todos pueden vivir plenamente su libertad sexual. Dado que el teatro no se cierra nunca, las posibilidades de vivir y experimentar las sexualidades tampoco lo hacen.

Asimismo, en el Cuadro primero el Director expresa su deseo de bordar, de usar sus dedos con eficacia, vale decir, de usar su falo:

(...) Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja, Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero los quiero bordar con sedas.(...) ¿Y mi lápiz para labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio.

En estricta consonancia con ello, el Hombre 1º en el Cuadro tercero se enorgullece: “(...) estas manos quebradizas que me envidian todas las mujeres.” Las mujeres no lo desean, lo envidian. No se refiere a sí mismo como un seductor hacia el género femenino, sino más bien se posiciona en el mismo lugar. De nuevo, el homoerotismo advertido a partir de las manos, como ocurre con Mariana Pineda.

En este sentido, la acción de bordar que desea Enrique es lo que efectúa Mariana y lo que la lleva a la muerte. De nuevo, los dedos como elementos fálicos para expresar la noción de libertad sexual, como lo son también los pies de la Julieta hombre.

La desnudez llega a su clímax con la aparición del personaje denominado propiamente Desnudo, representación de los preceptos católicos, al recitar las mismas frases que en la Biblia aparecen en su boca en el momento de la pasión de Jesucristo.

De este modo, a lo largo de la obra el desnudamiento avanza paulatinamente hasta llegar a su punto máximo: la presencia del mencionado personaje Desnudo, el deseo homoerótico del Director y Gonzalo y el descubrimiento del verdadero sexo de Julieta.

De acuerdo a lo analizado hasta aquí, el propio título no está librado al azar, puesto que señala el punto de vista que adopta la obra frente a este libertinaje erótico: se posiciona del lado de quien observa e instaura una nueva perspectiva. Con ello, puede analizarse la cuestión de los niveles: el arriba y el abajo. Quien observa se encuentra abajo y quien representa se encuentra arriba, desnudo frente a la multitud que lo observa con detenimiento. Más aún, emerge la cuestión de la apariencia: el ser una cosa (esencia) y parecer otra (con la máscara), siempre en presencia tensionada en la obra lorquiana. Como se verá más adelante, en realidad las personas del público (también personajes) son las observadas por los personajes que están arriba del escenario.

Ahora bien, ¿qué actitud adopta el público ante el desenmascaramiento de Julieta y ante la pasión irrefrenable del Director y Gonzalo? ¿Por qué hay interés en posicionar la historia desde el lugar de los que juzgan?

Tal como fue mencionado más arriba, la masculinidad de Julieta es delatada por sus pies, símbolos del falo. Reiteradamente aparece la perspectiva: el sexo es descubierto desde abajo, se camina con el sexo, se lo lleva a todos lados, se avanza con la pasión y no se la puede frenar, es lo que motiva caminar, mientras que la máscara (el arriba) tapa, oculta, o, más bien, trata de ocultar: la esencia (el abajo) y la apariencia (el arriba). Asimismo, la Julieta mujer se encuentra atada abajo del escenario, mientras que la Julieta masculina se encuentra arriba, lo que constituye una inversión de los niveles: en este caso, lo heteronormativo está socavado, enterrado, mientras que lo homoerótico está expuesto, a la vista de todos aunque no sea advertido por el uso de la máscara o no quiera serlo. Reiteradamente, aparece la cuestión del ser y el parecer: lo que es y lo que la sociedad tiende a aparentar para cumplir con las consideradas buenas costumbres.

Prosiguiendo el énfasis hacia la cuestión de la perspectiva en la obra y atendiendo a que se trata de una obra metateatral, cabe interrogar: ¿qué hay que mirar, la obra representada o la obra dentro de la obra representada? De manera reiterada aparece lo doble, lo que se oculta y lo que surge y que está presente en tanto yo interior. Aquí cobra relevancia la etimología del teatro, mencionada al comienzo de este análisis. En esta obra, ¿quiénes son los mirados?

En este sentido, podría leerse entre líneas que el público, sentado abajo del escenario, al contemplar el desenmascaramiento homosexual se siente horrorizado al advertir quizás una identificación. En términos psicoanalíticos, apunta Zanchettin (2013):

Freud analiza el término ominoso desvelando en él una aparente contradicción. Por un lado, la referencia a lo extraño, a lo extranjero; y, por otro, lo que no es para nada extraño, figura lo íntimo, lo más cercano y familiar al propio sujeto. (709)

Más aún, en el Cuadro tercero aparece la queja del personaje de Julieta por la intervención hacia su cuerpo: “Julieta: (...) son cuatro muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.” Pese a ser hombre el cuerpo aparece intervenido. Se incorpora de este modo la presencia escénica del cuerpo travestido, como el cuerpo del Director convertido en Bailarina a través de la máscara que aparece en el mismo Cuadro.

Las múltiples posibilidades de vivir y experimentar la pasión es cantada por los tres Caballos Blancos, símbolos de la potente virilidad, como apunta Gibson: “Amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga.”

Tal como se mencionó más arriba, los caballos promueven el *teatro bajo la arena* “para que se sepa la verdad de las sepulturas”, de aquello que se tapa; en última instancia, para que se sepa la verdad de la máscara. Se proponen desenterrar lo que la sociedad tradicional considera natural entendiendo que lo concebido como natural es una construcción social, volviendo al trabajo de De Beauvoir. En el mencionado Cuadro tercero, el Hombre 1º expresa su radical rechazo a la máscara, a la sepultura: “Hombre 1º (Al Director) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (Lo abraza)” Finalmente, líneas adelante, le declara: “Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.” La esencia sale a la luz porque está debajo de la máscara latente queriendo mostrarse y esa salida a la luz, esa desnudez, implica el rechazo y el maltrato social:

Caballo Negro: Cuando se hayam quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuerdo detrás de los cristales.

Hombre 1º: (...) Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta, y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

Expresa el Muchacho 1º en el Cuadro Cuarto: “El público quiere que el poeta sea arrastrado por los caballos.” Puede pensarse que desean que sea arrastrado por la misma virilidad que desea a modo de castigo, que muera por ello.

Del mismo modo aparece en escena la interpelación sobre la desnudez de Romeo, paradigma del hombre enamorado, heterosexual, en el momento en el que se interrogan sobre el modo de orinar de éste. Ello implica desmitificar al prototipo de heteronormatividad pura concebida y aceptada por la sociedad, que organiza y controla los modos de ser de los individuos al calificar lo aceptable y lo inaceptable como prácticas de regulación social.

El público, esa masa de gente que atenta contra lo que escapa a la normatividad sexual, se identifica con ella mediante el horror. Quienes están situados abajo son en realidad quienes están siendo representados arriba. Y el Director Enrique lo sabe y por eso convoca dicha representación: “Director: (...) Yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los

trajes.”

No son inocentes tampoco las similitudes del primer y último cuadro: la obra termina del mismo modo en que empezó:

La misma decoración que en el primer cuadro. A la izquierda, una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha, un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared. (...) El Director de escena tiene el traje del primer cuadro.

Es notable la mención de la cabeza de caballo como expresión de la virilidad explícita. Empero, la mención al ojo y a los árboles no aparece en la didascalía del primer cuadro, aunque puede pensarse que siempre estuvieron allí. El público no lo veía porque no se expresaba con palabras, pero lo oculta a sus ojos ante el terror de asumirlo, pese a estar latente. Carlos Santiago Chica Pérez (2020) analiza que la presencia de este enorme ojo determina cómo pasa la obra de ser “los que miran” a los que “son mirados”. Hacia el final, el que es observado es el público expectante, autoritario y severo con aquello que mira en el escenario, con lo que no concuerda porque no se ajusta a la normatividad regulada socialmente, vale decir, continuando con la idea de la perspectiva ya analizada, son los de arriba los que observan a los de abajo:

Prestidigitador: (...) ¿Por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

Director: Para expresar lo que pasa todos los días en las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió una sola vez. Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre con las butacas desde las primeras escenas.

El cuerpo desnudo funciona en escena como modo de expresar lo que realmente se es, la esencia última de los personajes. Este desenmascaramiento es llevado hasta el extremo con la aparición de un personaje denominado propiamente “Desnudo”, mencionado anteriormente, el cual solo enuncia frases bíblicas. Chica Pérez lo lee en paralelismo con la pasión de Cristo, quien muere por amor y es observado por toda la sociedad. El público asiste a la muerte de una víctima que se vuelve sagrada.

Este investigador lorquiano, y el propio Umbral, analizan que en la escena de la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles en el Cuadro segundo, donde el enmascaramiento es total, proliferan las alusiones explícitas de prácticas sexuales: látigos, cadenas, castigos, humillaciones, a la vez que se menciona sin tapujos el sexo homosexual. Además, esta escena opera como representación de que el Director,

Enrique, el Hombre 1º y Gonzalo, sólo pueden vivir su pasión sexual de manera enmascarada, pero no solo eso, sino que a partir de figuras ficticias, único ámbito donde tienen lugar de ser:

Figura de Pámpanos: (...) Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases.

Figura de Cascabeles: (Tímidamente) ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?

Figura de Pámpanos: (Enérgico) Yo me convertiría en tierra.

Figura de Cascabeles: (Más fuerte) ¿Y si yo me convirtiera en tierra? Figura de

Pámpanos: (Más débil) Yo me convertiría en agua.

Figura de Cascabeles: (Vibrante) ¿Y si yo me convirtiera en agua? Figura de

Pámpanos: (Desfallecido) Yo me convertiría en pez luna.

Figura de Cascabeles: (Tembloroso) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

Figura de Pámpanos: (Levantándose) Yo me convertiría en cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.

Esta escena, con diáfanas referencias al acto de penetración sexual, se da en el ámbito de lo inexistente, en el espacio del delirio. Asimismo, ya sus nombres remiten al acto sexual: el pámpano remite a un pimpollo de la vida (aquellos prematuros) y el cascabel consiste en una pequeña esfera de metal que contiene una abertura. Esto es, la cuestión de la forma también remite al acto de penetración sexual, al igual que las didascalias y los parlamentos.

En relación a ello, hacia el final del último cuadro, Gonzalo es convertido en pez luna, vale decir, se transforma, haciendo efectivo el desenmascaramiento sexual anunciado en la escena de Pámpanos y Cascabeles. Esto es, dentro del ámbito del delirio; acto seguido, el Director expresa: “Tengo frío”, muriendo por no poder sentir la calidez de su pasión. Pese a la muerte no se puede anular su sentir: se puede amar siendo un pez, un mapa o cualquier cosa: el amor es libre. Se muere únicamente por el congelamiento de no poder demostrar la pasión.

En este sentido, Lluís Pasqual (2016) sugiere: “*El Público* es ese río oscuro y violento que cada uno debe cruzar a nado con su propio cuerpo, según sus propias emociones y sentimientos más íntimos.” (71) Esta obra constituye la puesta en escena de los deseos reprimidos, negados y repudiados representados desde la perspectiva del público. Lorca, entonces, denuncia desde el público lo que éste piensa y ejerce frente a lo diferente, a lo

que no se ajusta a las formas de amar heteronormativas. “*El Público* es un testimonio personal, una búsqueda tormentosa, un viaje a lo más profundo de la noche.” (66)

Expresa Gibson (2010):

El Público es a la vez “defensa” e “ilustración” de un teatro nuevo, radicalmente comprometido con los problemas reales de los seres humanos., y un apasionado alegato a favor del derecho de los gays (y demás minorías sexuales) a vivir su vida en libertad. (287)

Sin embargo, la sociedad en la que se inserta (teatro dentro del teatro) es una sociedad profundamente heterodoxa y homofóbica. Por todo ello, esta obra representa lo oscuro de la obra lorquiana: lo oscuro que sale a la luz y, al verla, muere desgarradoramente. La sociedad no está preparada para soportar lo que este dramaturgo pone en escena dado que funciona como un espejo en el que el público contempla sus propios dramas ocultos. La obra destierra la idea de *teatro al aire libre*, promulgado por el Director, quien representa a un homosexual latente, idea que refiere a la máscara , para reemplazarla por la idea de *teatro bajo la arena* donde lo oscuro sale a la luz y se muestra en su verdadero ser en su verdadera desnudez. Se observa en la conversación entre el Prestidigitador y el Director, hacia el final del drama:

Prestidigitador: ¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

Director: Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un hedor de luna pasada. Cuando lo trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción.

Entonces, el *teatro bajo la arena* saca a la luz *la verdad de las sepulturas*, aquello que se encuentra oculto. Se desentierra aquello que socialmente no se puede desenterrar, provocando la exaltación de los que contemplan.

Por otra parte, el tiempo también funciona como elemento de representación homoerótica, puesto que no transcurre de forma lineal, en consonancia con lo establecido socialmente, sino que también transgrede el convencionalismo. Se trata de un tiempo impreciso, onírico, en el que no recae el peso del deber ser, sino que fluye a su manera. De este modo, escapa a lo regulado socialmente. Entendiendo que la función del orden temporal es estructurar, aquí se presenta la fuga de la estructura, vale decir, la fuga a las reglas sociales. Se menciona en dos ocasiones la “escena oscura”, sin precisar si se trata de la luz apagada o de la oscuridad natural de la noche. Luego de la escena de las Figuras

de Pámpanos y Cascabeles, precisamente en el Cuadro tercero, se menciona una “luna transparente casi de gelatina” remarcando el delirio de la representación de lo imposible: lo que no se puede representar, si se desea, sí se puede representar. También puede reflexionarse a partir del juego de palabras “gelatina” y “gélido”. En esa escena, el Hombre 3º menciona que los niños se reúnen bajo la luz de la luna para defecar y el Hombre 1º expresa que bajo la misma luz lunar los hombres se desnudan. Gélida entonces la sociedad, que rechaza las pasiones oscuras, transparentes en la vida y representadas en escena.

Asimismo es insoslayable mencionar la presencia del personaje Centurión, quien encarna a la sociedad que repudia y sentencia dichas libertades. Se lee en el Cuadro segundo: “(. . .) ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! (...) Mi mujer es hermosa como una montaña. (...) Yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta!” Al mismo tiempo, tal como se analizó sobre Pedrosa en *Mariana Pineda*, este personaje también porta su significado en su nominación: además de ser un suboficial (tal como indica su nombre), éste resulta semejante a Centauro: figura mítica mitad hombre mitad caballo, animal emblema de la virilidad en la obra lorquiana, como ya se mencionó. Vale decir, se advierte un juego de palabras que hacen notar la visible heteronormatividad en su nomenclatura.

Siguiendo esta línea, Gibson recupera la misión llevada a cabo por el dramaturgo, quien aporta con su trabajo un compromiso social con la sociedad de su época:

Con *El Público* su propósito era provocar al espectador, hacerle pensar, reaccionar, afrontar sus prejuicios. No podía hacerlo con un discurso convencional, abiertamente, pero la nueva retórica del surrealismo le proporcionaba la posibilidad de decir lo que quería con la claridad necesaria para que *entendiesen* quienes querían.” (292)

V. Conclusiones

El objetivo de este trabajo consistió en analizar, en base al eje del enmascaramiento sexual, dos obras del corpus lorquiano. En *Mariana Pineda*, las libertades sexuales aparecen enmascaradas: Mariana presenta evidentes rasgos masculinos lo que hace pensar, a partir del trabajo de Francisco Umbral (2023) la hipótesis de que se trate de un hombre homosexual, enamorado de otro hombre, Pedro de Sotomayor quien, ante la invitación de Mariana a vivir su libertad sexual, huye asustado. Sin embargo, debe presentarse en escena a través de una máscara que oculta su verdadera sexualidad para ser aceptada socialmente. El punto de fuga que evidencia la marcada homosexualidad del personaje son sus dedos, elementos fálicos que escriben la palabra *Libertad* y la oscuridad de sus ojos.

Por su parte, en *El Público*, obra metateatral que cuestiona y desmitifica la idea convencional del amor romántico, al plantear que Julieta en realidad es un muchacho presenta en escena el desenmascaramiento de las libertades sexuales: el público se levanta violentamente sobre los actores al advertir dicho homoerotismo por los pies de la protagonista shakespeariana (que funcionan como elemento fálico, al igual que los dedos de Mariana). Luego del ataque violento, los personajes de los Estudiantes analizan que Romeo y Julieta pueden ser mucho más que solo un hombre y una mujer y aun así pueden seguir amándose tal como la idea de amor romántico lo entiende. Por otro lado, El Director y Gonzalo pueden vivir su homoerotismo a partir de las máscaras ficticias de la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles. Con ello se reafirma que las libertades sexuales que no se ajustan a la regulación social tienen posibilidad de ser sólo a partir de máscaras, de modo contrario perderían la vida.

Con todo lo expuesto, ¿cómo es posible que un autor presente en un mismo corpus una obra marcadamente enmascarada y otra evidentemente desenmascarada? Una respuesta puede encontrarse en la madurez del escritor, atendiendo a la diferencia de años de producción; otra, en el hecho de que *Mariana Pineda* sea de tradición realista, y por ello no pueda explicitarse el deseo homoerótico de sus personajes, mientras que en *El Público* sí pueda desenmascarse la homosexualidad, dado que está enmarcada en el terreno surrealista, del delirio, de lo imposible.

De este modo, las libertades sexuales homoeróticas sólo pueden ser representadas en el terreno surrealista, del delirio en el ámbito de lo onírico, mientras que en el drama considerado realista estas pasiones oscuras solo quedan latentes, detrás de la máscara,

sólo descubiertas por el lector atento.

A partir de lo analizado resulta apropiado culminar este trabajo con las palabras de Gibson en el “Prólogo” al trabajo de Umbral (2023), autor cuyo estudio ha aportado relevancia esencial para la hipótesis de esta investigación: “(...) Al creador que no puede vivir su vida abiertamente no le queda más remedio que expresarla, y volver reiteradamente a ella, en su creación.” (16) El teatro para Lorca resulta una herramienta esencial para la exposición de los males sociales, recordando sus palabras eternizadas por Gibson (2010), que fueron analizadas en el marco teórico: “Aspiro a enseñar al pueblo y a influir en él.” (409). Esa afirmación condensa la misión del artista a partir de su labor poética.

Referencias bibliográficas

Ballari Gracia, M. (2021). «La verdad de las sepulturas» teatro, máscara y deseo en *El público*, de Federico García Lorca. Tesis de grado, Universitat de Barcelona.

Bataille, G. (2011). *El erotismo, Pensamiento Penal*. Disponible en <https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

Chica Pérez, C. (2020). Homoerotismo en tres versiones de *El Público* de Federico García Lorca: Pasqual, Iniesta y Rigola. Tesis de grado, Universidad de Almería, España.

De Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, De Bolsillo.

Gibson, I. (2010) «*Caballo azul de mi locura*» *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta.

Harrette, M. E. (1990) “Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca”, *AIH, Actas X, Centro Virtual Cervantes*, University of California, Davis.

Lorca, F. (1957) “Charla sobre teatro”, Buenos Aires, Losada, Volumen Octavo.

Lorca, F. (1943) *Mariana Pineda*, Losada, Buenos Aires.

Lorca, F. *El Público* [Versión digital] Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/131551.pdf>

Millanes Rivas, B. (2018). “La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano”, *Estudios de literatura* 9 pp- 323-351, *Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola. Edifici B. Carrer de la Fortuna. 08193 Bellaterra, Barcelona.*

Naves, J. B. (1995) “Tiempo y espacio en algunas obras dramáticas de Federico García Lorca”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, ISSN 0570-7218, Tomo 44-45, 1, págs. 41-84.

Pasqual, L. (2016) *De la mano de Federico*, Arpa y Alfil Editores, S.L, Barcelona.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A.

Peral Vega, A. “El erotismo homosexual en las obras de Lorca”, *Ideal*.

Rey, J. (1994). *El papel de la Mujer en el Teatro de Federico García Lorca*, Cowan University.

Staminowska, M. (1999). “La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El Público* de Federico García Lorca”, *Itinerarios* 70-85.

Umbral, F. (2023). *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta.

Zanchettin, J. (2013). “El dolor en Freud”, *IV Congreso Internacional de Investigación, 13 al 15 de noviembre de 2013, La Plata, Memoria Académica*.