

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra romanistiky

**El amor en las obras teatrales: Bodas de sangre y
El público de Federico García Lorca**

Love in plays: Blood Wedding and The Public by
Federico García Lorca

Bakalářská práce

Autor: Petra Zlámalová

Vedoucí práce: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Olomouc 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Fabiola Cervera Garcés a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

Olomouc, dne Podpis.....

Poděkování

Quería decir gracias a Mgr. Fabiola Cervera Garcés, por su tiempo, paciencia y las consultas que ha dedicado para ayudarme a escribir este trabajo. Además, quiero agradecer a mi familia por gran apoyo durante los estudios.

Índice

Índice.....	4
Introducción.....	5
1. Contexto histórico- cultural.....	7
2. Federico García Lorca y su vida.....	9
2.1. Niñez.....	9
2.2. Juventud y su obra teatral.....	9
2.3. Aduldez.....	11
3. Teatro y teatro de vanguardia.....	15
3.1. Definición de teatro.....	15
3.2. El teatro del principio del siglo XX.....	16
3.3. El Teatro de Federico García Lorca.....	16
3.4. Federico García Lorca hacia el teatro vanguardista.....	18
3.5. Surrealismo en las obras dramáticas de García Lorca.....	18
4. El amor.....	20
4.1. Introducción y la definición del amor.....	20
4.2. Amor en la literatura.....	21
4.3. Tipos de amor en la literatura.....	21
4.3.1. Positivos.....	21
4.3.2. Neutral.....	22
4.3.3. Negativos.....	24
5. Obras analizadas.....	26
5.1. Bodas de sangre.....	26
5.1.1. Protagonistas.....	27
5.1.2. Casos de amor en la obra.....	28
5.2. El público.....	34
5.2.1. Protagonistas.....	34
5.2.2. Casos de amor.....	36
6. Comparación.....	42
Conclusión.....	44
Resumé.....	45
Bibliografía.....	46
Anotación.....	51

Introducción

Para empezar, me gustaría decir que el tema, o, mejor dicho, el concepto del amor ha existido en la literatura por muchos años y siempre va a estar presente, porque es algo inevitable para los autores. Creo que no solo para mí, sino para todo el mundo, el amor es una parte integral de las historias, obras teatrales, de vidas, etc. En mi tesis, me concentraré en los tipos de amor que hay en las obras teatrales de Federico García Lorca, pero antes de analizar los textos, empezaré con la teoría y la introducción a este tema para poder entenderlo lo mejor posible.

En el primer capítulo me dedicaré a explicar el contexto histórico que nos muestra la época en la cual escribía nuestro autor y los acontecimientos histórico-culturales antecendidos. Luego me centraré en la vida de García Lorca, donde describiré su vida desde su nacimiento hasta su fallecimiento en 1936. No se trata de una descripción detallada; el punto principal no es su vida, sino sus obras teatrales con la temática del amor. La vida de nuestro poeta está llena de cambios y problemas, pero también de éxitos que consiguió con sus obras.

Después proseguiré con la introducción del teatro como tal ¿Qué es? ¿Qué expresa? ¿Qué contiene? Esas serán las preguntas que me ayudarán a ordenar mis pensamientos sobre el teatro. Cada representación teatral que aparece muestra su diversidad y espontaneidad innata. En el teatro es interesante el hecho de que una persona escribe y otra diferente le da vida. Aunque las líneas que se pronuncian están escritas, puede pasar algo inesperado que logra sorprender al público. En nuestros días es muy popular el teatro improvisado que, en comparación con el teatro que analizo en la tesis, el cual es más clásico y se adhiere más al guion, es más libre. Tenemos la suerte de que haya obras maestras que se hayan conservado e inventado. También este pasaje incluirá el trabajo dramático y las etapas de los corrientes de García Lorca. Los temas que le acompañaban durante su vida de la productividad teatral.

Estoy cautivada por las obras teatrales de García Lorca, pues como yo formo parte de un grupo teatral es para mí algo personal. Hay muchos autores de teatro que me llaman la atención con sus trabajos excelentes como Jacinto Benavente (1866-1954) o Ramón María del Valle Inclán (1866-1936). Sin embargo, lo que a mí me gusta sobre las obras de García Lorca es la sencillez y el entrelazamiento de la poesía con el diálogo. El tono oscuro y las miles posibilidades de consumirlo. Además, intenta transmitir la realidad y los problemas de una forma atractiva. Su trabajo nos hace pensar y discutir. Como se verá después, él utiliza temas aparentemente comunes presentados con profundidad.

Otro apartado está dedicado al amor. Expondré definiciones de filósofos y psicólogos que nos acercarán más al entendimiento del concepto del amor. Aunque este parezca algo muy simple, no lo es, y existe una dificultad a la hora de estudiarlo o definirlo.

Luego analizaré las obras de Federico García Lorca. He elegido dos obras que se contrastan para compararlas. Me he querido enfocar en los tipos de amor que se encuentran en *Bodas de sangre* y *El público*. Estas dos obras teatrales están escritas en diferentes períodos vividos por García Lorca y son de diferente estilo. Quiero estudiar qué tipo de amor utiliza el poeta para la tragedia y el drama, puesto que las obras son de distintos géneros. Como primero voy con la obra trágica, la introduciré y presentaré a los protagonistas. A continuación, seguiré con el análisis de la obra con los fragmentos correspondientes. Emplearé el mismo procedimiento con la segunda obra y, al final, compararé los usos del amor utilizados en estas dos obras mencionadas de Lorca.

1. Contexto histórico-cultural

Los acontecimientos histórico-culturales que antecedieron al nacimiento de Federico García Lorca el 5 de junio de 1898. Empleando palabras de Cobb (1967):

« The year 1898, the date of the birth of Federico García Lorca, was a significant one for Spanish history and letters» [El año 1898, la fecha de alumbramiento de Federico García Lorca, fue significativo para la historia y las letras españolas] (p.17).

Por grandes sucesos acontecidos en este año, España cambió totalmente. Como plantea Gibson (2016), España sufrió choque nacional cuando Estados Unidos proclamaron la guerra tras la explotación del Maine en unos de los puertos de La Habana. Además, en dicho año se produce también mucha inquietud, y el conflicto entre los dos países resulta en España perdiendo sus colonias en Cuba y Filipinas en el mes de julio. La inestabilidad y los sentimientos antimilitaristas que surgen en la sociedad española intensifican las guerras y revueltas internas (Marino, 2018).

El acontecimiento histórico como “desastre” de Cuba para España, también dio creación a la Generación del 98.

La generación del 98 se determina como un grupo de escritores, poetas y pensadores que se vieron altamente afectados por los mencionados acontecimientos y la caída del imperio español, que causó malestar e indignación. Por lo tanto, la Generación del 98 lleva en sus obras literarias valores patrióticos y el porqué de la caída imperial (Maza 2018). Asimismo, con las palabras de Maza (2018):

Los escritores observan el paisaje castellano, pobre, sencillo y desgastado por el clima seco y lo comparan a la situación general del país, la apatía de las gentes ante la decadencia del gran imperio; se rebelan y protestan contra esta desgana y para ello promueven la cultura y la economía del país, con el objetivo de intentar que salga adelante.

La Generación del 98 consistía en muchos autores, aunque los más destacados fueron Pío Baroja, Antonio Machado, Ramón María del Valle-Inclán, Azorín y Miguel de Unamuno (Maza 2018). Los mencionados autores influyeron en las ideas y las publicaciones de la siguiente generación llamada Generación del 27, en la que observamos a Federico García Lorca.

Antes de la llegada de la Generación del 27, surgió la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que «dio por resultado el nacimiento de grupos de vanguardia, que coincidieron con el intento

de una cultura que parecía agotada» (Coronel 2014). Entre los años 1918 y 1923, en España figuran tres movimientos vanguardistas: el creacionismo, el ultraísmo y poco después el surrealismo. Todos rechazan lo sentimental y lo subjetivo. En el tiempo del surrealismo resaltaron Federico García Lorca, Rafael Alberti y Vicente Aleixandre (Coronel 2014).

A fines de la década de 1920 apareció un grupo de poetas y escritores españoles que derivaron su nombre colectivo del año en que varios de ellos publicaron ediciones conmemorativas de la poesía de Luis de Góngora en el tricentenario de su muerte (Britannica 2018). Algunos de los escritores como García Lorca, Alberti, etc., se reunieron en Sevilla para celebrarlo.

Los escritores eran principalmente influenciados por los movimientos de la vanguardia. Se desviaron de lo tradicional y rechazaron el tratamiento anecdótico y descripciones lógicas, utilizando más bien la metáfora e inventando nuevas palabras (Britannica 2018). Los autores vivían individualmente y formaban pequeños grupos de diferentes estilos y vidas, pero en conjunto formaban la Generación del 27.

2. Federico García Lorca y su vida

2.1. Niñez

Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, aunque él mismo tendía a afirmar que había nacido en 1900 (Gibson 2016), posiblemente por querer estar relacionado con el año más próspero y positivo que establecía la entrada de un nuevo siglo.

Creció en una familia completa. Según Cobb, su padre, Don Federico García Rodríguez, era conocido como terrateniente en la ciudad; muy generoso, afable a la gente y fiel a las tradiciones andaluzas. Se enviudó y se casó de nuevo con Vicenta Lorca, que dio la luz a Federico García Lorca. Era maestra en la ciudad, y tuvo una gran importancia e influencia en su vida por darle sus primeras clases de música y enseñarle a leer. De ella, él sintió que había heredado su inteligencia y sus inclinaciones artísticas; y de su padre, su naturaleza apasionada (1967: 19). También tenía tres hermanos que se llamaban Francisco, que era un diplomático; Concha (Concepción García Lorca), que se casó con Manuel Fernández Montesino; e Isabel García Lorca (Ceba 1998: 13). En la familia desempeñó el papel de hijo mayor. Según las palabras de Cobb, era un niño muy sensible con una serie de problemas tempranos, entre ellos una enfermedad grave y la tendencia a “ver visiones”. A razón de su salud inestable, fue el favorito de su madre (1967: 19). No hay dudas que desde su niñez tenía inclinaciones al arte, a pesar de que en esta época no sabía en qué se terminaría convirtiendo.

Durante la etapa de la juventud, o, mejor dicho, de su niñez, no encontramos ninguna publicación suya. Esto es entendible, puesto que todavía era un niño.

2.2. Juventud y su obra teatral

La familia de Lorca se trasladó a Granada en 1909. Aparentemente, Lorca a esta edad quería ser compositor, posiblemente por tener relación con la música. Asistió a las clases de Don Antonio Segura en el Conservatorio, donde se convirtió en un pianista maravilloso (Edwards 1983: 14). No obstante, su padre, un hombre práctico, le envió al Colegio del Sagrado Corazón, para que se preparase para el acceso a la facultad de Derecho (Cobb 1967: 19).

Del anterior planteamiento se deduce que Lorca entró a la Universidad de Granada en 1914 y allí estudió Derecho, Filosofía y Letras. Se supone que no era un estudiante brillante y serio, ya que se sabe que suspendió tres cursos, pero continuó con sus estudios. Cabe destacar que en la Universidad era muy popular entre sus amigos. En el grupo era el líder gracias a sus

habilidades de comunicación e ingenio. Durante este período, Lorca estuvo bajo la influencia de Manuel de Falla¹ y Don Fernando de los Ríos², quienes jugaron un gran papel en su desarrollo. Asimismo, Don Fernando tuvo mucho mérito en el traslado de Lorca a la Universidad de Madrid, pues lo ayudó a convencer a su padre (Cobb 1967: 20).

Antes de mudarse a Madrid, Lorca publicó su primera obra, que se llama *Impresiones y paisajes* (1918). Sin embargo, este trabajo no tiene tanto aprecio en la sociedad, probablemente debido a los frecuentes elementos inmaduros de la escritura (Cobb 1967: 21).

Desde que García Lorca empieza a vivir en Madrid, comienza la era de su productividad literaria y de conocimiento. Como menciona Cobb (1967: 22), Lorca en el año 1919 llega a Madrid y se va a vivir a la Residencia de estudiantes, donde se hace amigo de Salvador Dalí, Bello y de Luis Buñuel, quienes forman una importante parte de su vida, sobre todo Dalí. Lorca estuvo 10 años en la residencia y conoció a gente influyente. Edwards proclama que:

se trataba, ciertamente, de una compañía estimulante, y no es de extrañar que con ella el genio de Lorca alcanzara su definitiva expansión y aumentara considerablemente su conocimiento de los modernos movimientos artísticos, como el Dadaísmo, el Ultraísmo o el Surrealismo (1983: 15).

Según Cobb (1967: 24), Lorca durante los años 1921-1923 seguía con la atmósfera de la Residencia y de bromas con los compañeros al mismo tiempo que con el desarrollo de su talento poético. Además, se dejó empapar de la nueva orientación poética que se inventó, llamado Ultraísmo, lo que se puede observar en su obra poética llamada *Canciones*. En el artículo *Manifiesto del Ultra* que se publicó en 1921 en la revista Baleares, el ultraísmo está descrito con las siguientes palabras:

Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas

¹ Manuel de Falla es un compositor español muy conocido. La amistad que se desarrolló entre Falla y García Lorca cuando ambos vivían en Granada dio lugar a unas obras o canciones muy famosas. En diferentes direcciones abordaron el arte entre dos polos de la música y la escritura. Falla escribió música a veces inspirada en la literatura y García Lorca escribió versos a menudo estimulados por la música (Orringer 2014:3). Puede ser que García Lorca tuviese una relación cercana con Falla porque él mismo quería ser compositor.

² Don Fernando de los Ríos era un político y catedrático de derecho en Granada que enseñó a García Lorca y que lo protegía. Además, eran grandes amigos y Don Ríos fue la persona que convenció a Federico para ir con él a Nueva York cuando el poeta pasaba por la gran crisis personal. También impulsó el inicio de La Barraca (Diputación de Granada [Universo Lorca] s.f.-a).

líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitectar cada uno de nosotros su creación subjetiva (Sureda et al, 1921:20).

El año 1922 es significativo para él por escribir su primera obra madura, *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señora Rosita*. En 1923 estrenó otra obra teatral de los títeres de Cachiporra: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, sin la publicación anterior, la cual se encontraba seguramente perdida. La presentó en el festival de los Reyes Magos en Granada (MacCurdy 1986: 758).

Su obra teatral todavía no causaba tanto revuelo en la sociedad como la poética, pero eso empezó a cambiar con el tiempo.

2.3. Adulterez

Desde el año 1923 podemos considerar el comienzo de la era de su vida adulta. En este período Lorca pasó por momentos de euforia tal como de profunda depresión (Cobb, 1967: 25). En el año 1923 termina de escribir la obra teatral *Mariana Pineda*, al siguiente comenzó a componer otra llamada *La zapatera prodigiosa* y a la vez escribía una serie de poemas *Romances gitanos* (Mínguez 2000: 23).

He mencionado anteriormente que Salvador Dalí era muy especial para Lorca. Mínguez hace referencia al año 1925, en cual nuestro poeta leía su obra *Mariana Pineda* a la familia de Dalí, porque le habían invitado a Figueras y Cadaqués, donde aprovechó el tiempo en las fiestas, cerca del mar, en excursiones y conversaciones (2000: 23). Dalí y su hermana dejaron una gran impresión en Lorca.

Durante los años de 1926 y 1927 vivió un periodo intenso de conferencias e incluso participó en el Manifiesto de la Sociedad de artistas Ibéricos y publicó la *Oda a Salvador Dalí* que escribió cuando volvió de Cadaqués. Además, por fin estrenó la obra teatral *Mariana Pineda* el 24 de junio de 1927 en Barcelona (Mínguez 2000: 23-24).

En 1928 funda con otros autores, como Francisco Ayala y Fernández Casado, la revista Gallo en Granada, pero dejó de publicarse al inicio de la guerra por miedo a la represión franquista (Sorel 1997: 79-80).

En el siguiente año, según Gibson (1989), Lorca pasaba por depresiones y problemas que no pasaron desapercibidas para sus padres. El padre habló con Martínez Nadal, que era amigo de su hijo. Él le recomendó que lo mejor para Lorca era irse de país. Poco después, Lorca comenzó a manifestar que pronto viajaría a Nueva York con Fernando de los Ríos, que se

marchaba para asistir a la Universidad de Columbia. Además, Gibson menciona las razones de las depresiones que sufría Lorca. Una de ellas era la relación con Emilio Aladrén Perojo³ y el otro factor era la ausencia de Dalí en su vida. Lorca se sentía abandonado por ambos (p.231).

Durante su viaje a Nueva York le escribe una carta a su amigo. En ella expresa el miedo que tiene de lo nuevo y del cambio que le está sucediendo. Podemos leerla en una versión incompleta:

A CARLOS MORLA LYNCH⁴

[a bordo del S.S. Olympic, sobre el Atlántico, entre 20 y 25 junio 1929]

[...] Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días. Nostalgia de charlar con vosotros y de cantaros viejas canciones de España.

.....

No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico. [...] (Maurer y Anderson 2013: 6)

Se va durante el verano de 1929 y en Nueva York se matricula en la Universidad para estudiar inglés, pero la falta de vocación por las lenguas y el desconocimiento de un nuevo país le aumentan los estados depresivos. Huyó a Vermont a la casa de su amigo, donde se tranquilizó y encontró otra vez el equilibrio mental. Los tiempos vividos por García Lorca en Nueva York le inspiraron y dieron la luz a uno de los poemas más conocidos por él, llamado *Poeta en Nueva York* (Edwards 1983: 16-17).

Había visitado La Habana en 1930 y como afirma Edwards (1983: 17), este viaje le restablece su ánimo por estar otra vez en un país hispano.

³ Persona cercana a Federico García Lorca que, aunque su profesión era el de escultor, era más conocido por la relación sentimental con el poeta entre los años 1927-1928. Se distanció de Lorca y es parte de una de las razones de la huida del poeta a Nueva York por estar enamorado de Eleanor Dove (Diputación de Granada [Universo Lorca] s.f.-c).

⁴ Era diplomático, músico y escritor, además amigo de García Lorca en la época de la II República (Diputación de Granada [Universo Lorca] s.f.-b).

Lorca regresó a España a finales de 1930, cuando la tensión política estaba al máximo, pero se centró en sí mismo y en su teatro. Asimismo, en este año ocurrió la caída de la dictadura de Rivera, se formó una nueva República y todos eran capaces de sentir la hirviente tensión política de la época (Cobb 1967: 34).

En el mismo año Lorca estrenó la obra *La zapatera prodigiosa*. Esta obra tradicional tuvo mucho éxito y cambia su estilo de la escritura lírica a la escritura dramática. Además, terminó dos obras teatrales surrealistas llamadas *El público* y *Así que pasen cinco años* (Cobb 1967: 33).

En 1932 crea, con el apoyo de Fernando de los Ríos, el teatro universitario llamado La Barraca dirigida por Lorca y Eduardo Ugarte, los cuales llevan el mejor teatro posible a la gente (Ceba 1998). Presentaron las mejores obras clásicas disponibles como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *La vida es sueño* de Calderón o *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y otras (Campoamor González 2016: 787)

Al año siguiente, según Ceba (1998), tiene estreno su obra inspirada en el trágico acontecimiento de Níjar y se llama *Bodas de Sangre*. Después siguió el estreno de *Yerma* (1934), la cual había empezado a escribir hacía 6 años, finalmente llegando a la luz del escenario. Es un poco extraño que después de tanto éxito y de aprobación pública, de acuerdo con Cobb (1967: 36), sufriera de alienación personal y se sintiera él mismo como un extraño, pero no lo mostraba y en la sociedad era alegre, encantador; una figura estimulante.

El año 1936 fue muy productivo para Lorca, pues cuando acabó de escribir la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*, continuó con la *Comedia sin título*. Además, empezó escribir una nueva llamada *Los sueños de mi prima Aurelia*. Por fin se sentía completo y empezaba a encontrar su camino. Estaba seguro de que el teatro debía presentar más temas que se percibían como más conflictivos, por ejemplo: el sexo y la política (Hazas 2012: 14).

El mencionado año se convirtió en fatal para García Lorca. Hazas (2012: 15) declara que la situación política era dramática en este tiempo. Las elecciones la habían ganado la coalición de izquierda y desde entonces había rumores que la derecha preparaba un golpe militar. Aunque García Lorca no estaba involucrado en ningún partido político, como homosexual se convirtió en el objetivo de la derecha y por lo tanto estaba en peligro. A razón de los acontecimientos huyó de Madrid a Granada, donde se escondió primero en su propia casa y luego en la casa de su amigo Luis Rosales. Mientras tanto, el general Franco encabezó un golpe militar que derivó en una guerra civil.

García Lorca fue detenido del 16 de agosto y posteriormente fusilado. Ian Gibson, hispanista y el autor de una de las mayores bibliografías sobre Federico García Lorca, afirma que a finales de 1939 la familia de Lorca inició los trámites para registrar oficialmente su muerte. Vivos estaban los testigos que vieron el cadáver de Lorca y por eso la inscripción se hizo en 1940, pero con los datos incorrectos. La información disponible daba a entender que Lorca había muerto a consecuencia de las heridas de guerra, como si su muerte hubiera sido una coincidencia (1989: 470).

La vida de Lorca acabó sin sentido. Murió a sus 38 años, con toda una vida por delante. Para no apreciar solamente lo peor, deberíamos estar agradecidos por sus trabajos terminados, los cuales enriquecieron la cultura hasta nuestros días.

3. Teatro y teatro de vanguardia

«El teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana»

Federico García Lorca

3.1. Definición de teatro

El origen del teatro europeo lo situamos en la Grecia del siglo VI A.C. (Lazorčáková 2013: 13). En el pasado solían actuar solamente los hombres en las obras dramáticas a pesar de que algunos de los papeles eran femeninos. Esto se cambia con el tiempo y «las mujeres aparecen en la escena hacia 1560, pues existe un contrato firmado en Roma en 1564 que figura como documento probatorio de la presencia de una mujer en una compañía de actores profesionales» (Segura González 2019: 120). La presencia de las mujeres en las agrupaciones teatrales fue un gran éxito y dio el origen al teatro tal y como lo conocemos hoy con una larga historia de diferentes estilos, corrientes y autores.

El teatro es escrito, pero está hecho para ser visto. Es el lugar donde todo puede suceder. A través del teatro se pueden transmitir las emociones, sentimientos u opiniones a la gente. Como afirma Berenguer Castellary (1992: 156):

El teatro es, fundamentalmente, una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores.

Por lo anterior sabemos que en el teatro se encuentran los actores. Ellos se mueven por el escenario, gesticulan y pronuncian palabras en forma de diálogo o monólogo y detrás de todo eso está el autor dramático (Bueno Martínez 1954: 111). Berenguer Castellary (1992) menciona que:

El teatro representa, en el plano imaginario, el desarrollo de una circunstancia (o circunstancias) hacia una conclusión o realización que puede ser fatídica, cómica, o al menos, característica de esa circunstancia. En su desarrollo implica el conjunto de acciones encaminadas a un desenlace y es, precisamente, este desenlace el factor que determina la calificación del espectáculo como tragedia, comedia o drama (p.167).

Aunque hay muchos más géneros, o, mejor dicho, subgéneros del teatro como es la farsa, el entremés, la ópera, el musical o la tragicomedia, los más utilizados y los principales en los tiempos son la mencionada comedia, la tragedia y el drama. Como afirma Álvarez et al. (2005):

La tragedia es el género noble, cuya estructura no sufre modificaciones salvo su adaptación a la sociedad de cada época y, por tanto, presenta de manera predominante los infortunios de personajes esforzados, auténticos héroes víctimas de una culpa ineludible o irresponsable [...]. La comedia, en cambio, realiza un camino un camino inverso: sus personajes no son héroes, sino manifestaciones de imperfección del hombre y el mundo, de sus limitaciones y debilidades que, sin embargo, no conducen a desgracia, sino a un desenlace feliz y divertido. (pp.135-136)

De lo anterior se puede aseverar que la comedia nos da risa y la tragedia nos pone a llorar al final, mientras que el drama «presenta conflictos e infortunios, sin la fatalidad de la tragedia y en torno a personajes más corrientes» (Álvarez et al. 2005: 136), que en nosotros provoca sentimientos impredecibles.

El principal objetivo de todos los géneros literarios es cautivar a los lectores o a los espectadores en el caso del teatro. Durán (1958: 62) afirma que «el teatro es con frecuencia el medio que da a un movimiento nuevo su mayor posibilidad de entrar en contacto con un sector numeroso de la opinión pública».

3.2. El teatro del principio del siglo XX

A principios del siglo XX, el teatro español era mayoritariamente superficial, ya que el público de los espectáculos era constituido mayoritariamente por las clases altas y medias que buscaban diversión (Edwards 1983: 19). Tampoco era fácil en esta época publicar o presentar ante un público español, porque a juzgar con las palabras de Edwards:

[...], España presentaba un panorama difícil de cambiar: por un lado, un teatro dominado por dramaturgos que, por regla general, daban a un público sin capacidad de discernimiento lo que éste le pedía y, por otro, un público que no soportaba las obras serias o experimentales (1983: 19).

Es posible que la sociedad se resistiera a algo nuevo e innovador, pero con el paso del tiempo y la llegada de los movimientos vanguardistas, todo cambia y lo innovador llega al escenario.

3.3. El teatro de Federico García Lorca

Lorca es considerado uno de los autores más destacados del siglo XX, cuya obra ha sido traducida a varios idiomas y esto puede considerarse un gran éxito. Su obra ha inspirado a varios escritores, compositores, coreógrafos y al cine. Además, los artículos, estudios o bibliografías que se publicaron después de su muerte consolida la fama que tenía en la época hasta hoy (Edwards 1983: 9). Edwards afirma que:

En muchos aspectos, Lorca es un escritor tremendamente español. Gran parte de sus poemas y de sus obras de teatro nos dan una versión poética de esa imagen de España que, de alguna forma, todos tenemos. *En Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Bodas de Sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba*, la presencia de los gitanos de Andalucía, del ruedo taurino, de esos pueblos españoles desmoronándose calcinados por el sol, juntamente con las fuerzas poderosas de la pasión y del honor, nos reafirma en la idea del esencial españolismo de la obra de Lorca, que tal vez sea lo que, en parte, explique su atractivo (1983: 9).

Lo español estaba muy arraigado en él, pero se interesaba y se dejaba influenciar por otros temas. Edwards plantea que Lorca se ocupaba también de los temas, problemas o las preocupaciones que afectan a los humanos. También expresa que «[...] Lorca insiste en los temas que le obsesionaron durante toda su vida: el poder de la pasión, la frustración, el paso del tiempo y la muerte» (1983: 10). Otro asunto tratado en sus obras es el amor, al cual me voy a referir más adelante.

Los personajes de Lorca en sus obras son con los que nos podemos identificar; son como nuestro reflejo en un espejo (Edwards 1983: 10). Lorca intentaba transmitir a través de sus personajes su visión del mundo o de la gente, pero asimismo quería que el público se identificara con sus obras teatrales y sintonizara con sus ideas y personajes. En los personajes de las obras teatrales, sobre todo en las tragedias, se puede observar el miedo que tienen los personajes, pero asimismo el miedo humano. Edwards (1983) menciona algunos miedos con los que trabaja Lorca como es el morir en el escenario vacío que se parece al morir solo en la vida normal, el miedo al envejecimiento o la búsqueda de la identidad (p.10). Trataba temas profundos, pero intentaba dar también gracia a sus obras, además «[...] los grandes temas de las obras de Lorca vayan expresados en un lenguaje dramático lleno de dinamismo y capaz de transformar las ideas en imágenes imperecederas, aspecto que le convierte a Lorca en una de las grandes comunicativas de nuestro tiempo.» (Edwards 1983: 11)

El teatro de Lorca transita por las innovaciones y el desarrollo técnico de la época y todo eso le da nuevas posibilidades para que se pueda formar y mejorar en su trabajo.

3.4. Federico García Lorca hacia el teatro vanguardista

Hay muchos movimientos vanguardistas, pero no todos han ganado una popularidad considerable en el teatro español como el surrealismo, cuyos rasgos podemos observar en las obras de Federico García Lorca. Desde la posición de Cao:

No todos los “ismos” tienen la misma fuerza de impacto sobre García Lorca. Descuellan en este sentido el vasto ultraísmo -suma y sinónimo del vanguardismo en España- particularmente en su fase creacionista, y el surrealismo, mientras que otros, de temprana aparición, apenas si dejan huellas, como el dadaísmo, o constituyen, como el futurismo, la antípoda estética y temática de la obra poética de nuestro autor. Con todo, no se puede afirmarse categóricamente que haya sido totalmente ajeno a ninguno de los movimientos de vanguardia ya sea por afinidad parcial o por reacción a los mismos (1984: 40).

Como ejemplo de los movimientos de vanguardia en la creación de García Lorca podemos mencionar, como indica Cao (1984: 43), el expresionismo, cuyos rasgos podemos observar en la obra *Mariana Pineda* estrenada en 1927, en la cual mostraba la metáfora expresionista; o en la obra *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, donde se encuentran los cuernos o los duendecillos que mostraban la teatralidad. Las características del expresionismo le acompañan durante toda su carrera dramática.

3.5. Surrealismo en las obras dramáticas de García Lorca

Echeverría (1980: 4) en su trabajo menciona que la etapa del teatro surrealista de Lorca, que por su forma fue considerada como una anomalía, tiene su inicio a partir de la obra poética *Poeta en Nueva York*. Luego agrega que durante su productividad surrealista pasa por la crisis personal sucedida alrededor del año 1929, la cual provoca que se aleje de su teatro habitual. Por ejemplo, se distancia de su imaginería y de los personajes con vida tensa y violenta. Además, dejó atrás su etapa de los muñecos de guiñol y se entregó a las innovaciones del surrealismo.

Lorca se acerca lentamente al teatro puramente surrealista y evoluciona. En casi todas sus obras podemos observar elementos de exuberante fantasía o letras oníricas, y a partir del libro *Así que pasen cinco años* de 1931 comienza su período difícil e intenso. Las situaciones dramáticas en el teatro surrealista a veces se sacrifican al estilo de las asociaciones subconscientes, con una estructura en la que aparecen y desaparecen nuevos personajes, sin que, básicamente, podamos entender cómo se relacionan entre sí y cómo afectarán la acción dramática (Durán 1957: 63).

A través de toda la obra de Lorca se percibe una tremenda fascinación por el movimiento, la energía, la creatividad y también el estancamiento, la inmovilidad, la parálisis. Esta fascinación ambivalente lleva indudable a una tensión. La tensión entre movimiento y parálisis⁵ se traducirá en las formas dramáticas como: 1.- intensificación de lo interno, 2,- movimiento hacia una autoconciencia de teatralización, 3,- a jugar el teatro en un espacio mental interno (Echeverría 1980: 6).

Para el teatro surrealista de García Lorca es importante ante todo el ambiente y la introducción de los personajes secundarios, que parecen innecesarios en la historia, pero que al mismo tiempo forman un ambiente de ternura o crean tensión (Durán 1957: 63).

Las obras destacadas por este movimiento son la mencionada *Así que pasen cinco años* y una sobre cual me voy a referir luego en el análisis: *El público*. La creación de estas dos obras como afirma Echeverría:

llevará a Lorca a ampliar su visión estética y vital y le permitirá proyectarlas en obras posteriores. El teatro surrealista de Lorca no es un teatro dejado atrás sino una clave para la búsqueda final es para Lorca un viaje intenso y desesperado por encontrar una forma que encierre su visión profundizada del mundo (1980: 13).

El surrealismo, junto con otros movimientos vanguardistas, tenía mucha influencia en las obras de la época, y no solo en las de Federico García Lorca, sino también en las de Rafael Alberti y en las de otros autores importantes.

⁵ Echeverría explica que, al «movimiento y parálisis, nos referimos a ciertas formas surrealistas: aventura, fragmentación y proliferación, sueño, teoría del juego, presentación teatral, simultaneismo, teatro interno, gesto lingüístico; no pretendemos defender ciertas bases teóricas del uso de ciertos términos; la contemporaneidad surrealista y debemos agregar, lorquina, consiste en la eliminación de las barreras entre las acciones lingüísticas y las físicas, entre la poesía, el teatro y el drama» (1980: 7).

4. El amor

4.1. Introducción y la definición del amor

Encontrar menciones de amor en cualquier campo es prácticamente desalentador, aunque se puede suponer que el concepto del amor apareció por primera vez en la literatura, porque sobre el amor es mejor escribir que estudiar.

Definir el amor no es una tarea fácil. Cada persona lo percibe de manera diferente. Además, el concepto de amor ha sufrido varios cambios a lo largo de la historia, provocados por los cambios políticos, sociales y económicos de la época (Cuetos González 2016: 10). En la RAE encontramos definiciones como que el amor es el «sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser» o «sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.» (Real Academia Española, s.f.-b, definición 1,3) Estas definiciones son ciertas, pero el amor es mucho más que una atracción. El ensayista y filósofo José Ortega y Gasset en el artículo *Diversidad del amor* expresa que:

Con el vocablo «amor», tan sencillo y de tan pocas letras, se denominan innumerables fenómenos, tan diferentes entre sí, que fuera prudente dudar si tienen algo de común. Hablamos de «amor» a una mujer; pero también de «amor de Dios», «amor a la patria», «amor al arte», «amor maternal», «amor filial», etc. Una sola y misma voz ampara y nombra la fauna emocional más variada (1995: 89).

Se trata de un tema con muchas posibilidades y opciones a interpretar. De lo mencionado anteriormente sabemos que el amor es un sentimiento, a pesar de que es solamente un “subgénero” de los sentimientos. Desde un punto de vista psicológico, el amor proviene de las emociones que, según Nakonečný (2000), son los procesos con los cuales se determina la suerte, la tristeza, la alegría, la envidia, etc. Además, el significado se identifica con el significado de los sentimientos, aunque en la literatura estos dos son conceptos diferenciados (pp.8-9).

El amor como tal es sujeto de la psicología social o de las emociones. Estas ciencias disciernen el amor: erótico, maternal, romántico, amistoso, caritativo⁶ o conyugal (Nakonečný 2000: 311). Hay muchos más tipos de amor, pero sin la posibilidad de determinarlos todos,

⁶ El amor caritativo: el amor por la persona, animal o la nación (Nakonečný 2000: 311)

porque cada uno de los mencionados se puede dividir en otros tipos. Por ejemplo: el amor maternal se puede extender al amor de hijo por los padres y al revés.

El tema del amor y sus tipos no se debe ver solamente desde un punto de vista psicológico o de otras ciencias tratadas sobre el humano o las relaciones, sino también desde un punto de vista literario, que abordaré en el siguiente apartado.

4.2. Amor en la literatura

El amor es uno de los aspectos más importante en la vida del hombre. Se puede caracterizar como una gran emoción entre dos personas que se tienen simpatía, sin poder evitarlo o influirlo. El amor puede ser dramático, trágico, arriesgado, peligroso o romántico. Es tan diverso e impredecible que es perfecto para la literatura. Esto indica que el concepto del amor es el tema más utilizado en las novelas, obras teatrales y poesía en los siglos pasados. Esta temática no se evita tampoco en las obras de los grandes autores de los principios del siglo XX como es Federico García Lorca.

4.3. Tipos de amor en la literatura

Son aquellos que podemos observar en todos los géneros literarios y que nos muestran la cara verdadera de los personajes a lo largo de la historia, porque gracias al amor se revelan las debilidades o las fuerzas, miedos, etc. Dividí los tipos de amor en tres categorías: positivos, neutros y negativos. Eso va a servir para los análisis de los textos teatrales.

4.3.1. Positivos

Evocan buenos sentimientos y ternura. El público simpatiza más con ellos.

Amor puro:

Equivale al amor verdadero. Es un amor duradero e incondicional, que se basa en la aceptación y que es parte de una relación sana. La intimidad y la pasión no están ausentes en este tipo de amor, pero hay algo más; está el sentimiento profundo que origina la exaltación entre los enamorados. No te deja sufrir y no es tóxico, lo que significa que una persona se siente afortunada en una relación así. Dura un tiempo, hasta años, conseguirlo (Corbin 2022). El mejor ejemplo del amor puro lo encontramos en los cuentos de hadas.

Amor sensual:

Los griegos lo llaman Eros. Se refiere a la fertilidad y a la pasión acercándose a la atracción física. Representa el amor apasionado (Ortiz 2021). En la literatura se manifiesta con frases dirigidas al cuerpo y a la belleza de los amantes. A menudo son descritas en detalles para mostrar anhelos. Se ven los deseos de los amantes tras sus palabras en los textos y a través del teatro lo podemos observar con los ojos propios durante la representación cuando la tensión de la pasión entre los actores aumenta. Hay rasgos del amor verdadero, pero a veces se trata solamente de lujuria. También se le puede llamar amor erótico. Nakonečný menciona que la erótica puede preceder al amor, pero también puede basarse en él. Se considera como un juego y se basa en el momento presente. Además, ni el erotismo ni la sensualidad conducen a la creación de una relación (2000: 312-313).

Como buen ejemplo en la literatura sirve Don Juan de la obra *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, cuando el protagonista engaña a las mujeres para seducirlas para el acto sexual (*El amor en la literatura*, 2015 [TintaLunae]).

Amor maternal:

Surge de manera natural y se puede identificar con la definición de la palabra Storge, un término que se refiere a las relaciones familiares (Ortiz 2021).

Es uno de los conceptos más fuertes del amor con instintos protectores por parte de los padres. Nakonečný afirma que se trata de una relación más intensa cuyo propósito es crear un vínculo fuerte entre la madre y el hijo (2000: 311). En la literatura, y también en la vida, podemos encontrar a madres que rechazan a sus hijos, pero en la mayoría de los casos los aman de tal manera que darían su vida por ellos. Dentro de ese tipo destaca el amor de madre, lo que se puede considerar como el papel principal en las obras de Federico García Lorca.

4.3.2. Neutral

Pueden evocar polémica o debate entre los espectadores o lectores.

Amor homosexual:

Incluso hoy despierta polémica, aunque concuerda con la definición del amor “normal” y aceptable, excepto que son personajes del mismo sexo que tienen sentimientos y afecto el uno por el otro. Antes, escribir sobre este tema era algo impensable y censurado. Con el tiempo se cambia el estándar sobre qué escribir y este tema se populariza. García Lorca lo menciona en su obra *El público* que voy a analizar después. Nakonečný explica que se trata de la afición

por el mismo género humano y añade que la orientación homosexual despierta gran interés en la gente y que las opiniones sobre este tema han cambiado constantemente. Mientras que en la antigua Grecia la homosexualidad era bastante común, en la Edad media era un delito grave y también en la primera mitad del siglo XX, que hasta se consideró como una enfermedad y se hicieron intentos de curarla, pero sin resultado. La actitud respecto a la homosexualidad se cambió en la segunda mitad del siglo XX (1997: 341).

Amor amistoso:

Surge entre dos amigos. Los griegos esta relación la llaman *Philia*, que tiene un significado similar a la amistad, e incluye cariño y se basa en la admiración (Ortiz 2021). No hay ningún otro tipo de amor involucrado. Como ejemplos se pueden dar amistades con lealtad y de larga duración. En la literatura se suele escoger este papel de amistad para las personas más cercana a los protagonistas. Con el tiempo se puede convertir en un amor verdadero. La RAE dispone de la definición de amistad y la define como «afecto personal, puro y desinteresado, compartido con otra persona, que nace y se fortalece con el trato.» (Real Academia Española, s.f.-a, definición 1)

Amor idealizado:

Crea un patrón de cómo debe verse el amor. Muestra la perfección sin contacto carnal y se concibe como una forma de acercarse a Dios, a la belleza, a la bondad y, sobre todo, a la felicidad. El Amor idealizado se entiende como una devoción a una cosa o persona y su adoración. Se ha de mencionar que se trata también de un amor inalcanzable (TintaLunae 2015). Otro término que se puede utilizar es platónico. American Psychological Association lo describe como un amor en el que no hay lugar para un comportamiento o un deseo erótico evidente, sino que conduce al amor a través de la espiritualidad (APA, s.f.). Un ejemplo podría ser Don Quijote en la obra de Miguel de Cervantes, cuando el protagonista idealiza el amor que tiene por Dulcinea.

Amor a Dios:

Puede confundirse con el amor idealizado por sus rasgos similares, solo que este tipo está dirigido a algún tipo de religión o a Dios. Es aquel donde el amor es desinteresado y es únicamente espiritual, sin tratarse ni de amor material ni de amor carnal (TintaLunae 2015). El hombre quiere acercarse a Dios para purificarse de sus pecados; para unirse con su alma y con toda su fe. Sobre este tema escribieron poetas y escritores principalmente durante el Renacimiento como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús.

4.3.3. Negativos

Provocan dolor y tristeza en el lector por los enredos sucedidos en las obras. O evocan rabia por no aceptar un final doloroso.

Amor no correspondido:

Es aquello en la que solo uno ama y está dispuesto hacer todo por la otra persona, pero es solo unilateral porque la otra persona no siente lo mismo. Evoca la desesperación en nosotros y nos hace sufrir. El psicólogo español, Christian de Selys, escribe que lo significa:

Anhelar el amor de alguien que no nos lo ofrece y que, por las razones que sean, nunca va a hacerlo es altamente nocivo. Además, a diferencia de lo que ocurre en otras áreas, el hecho de persistir y perseverar, llegados a cierto punto, deja de tener sentido (2017: 160).

Añade que cualquier persona que pase por este tipo de amor tiene decisión para cambiar cómo se siente.

Suele ocurrir en triángulos amorosos. En la mayoría de las historias literarias, entre dos hombres y una mujer. Alguien siempre sufrirá. En algunos casos degenera en tragedia con la muerte de uno de los protagonistas del triángulo. Podemos señalar un triángulo amoroso similar en la obra teatral *Bodas de sangre* de García Lorca.

Amor trágico:

Se puede resumir en la muerte de un ser querido. Es frecuentemente encontrado en las creaciones literarias en donde los escritores describen relaciones fatídicas que van desde el dolor o el sufrimiento hasta el rechazo de la sociedad, que suele terminar en tragedia; es decir, en la muerte de uno de los amantes. En las obras dramáticas de Lorca lo observamos comúnmente, pero el mayor ejemplo del amor trágico es la historia de Romeo y Julieta, en la cual ambos al final dan sus vidas uno por el otro porque no quieren vivir sin el otro.

Amor imposible:

Es el tipo de amor inalcanzable. Los enamorados no están destinados ni se les permite estar juntos. La imposibilidad de la unión y la adversidad despiertan sentimientos de pesimismo. En la literatura se manifiesta con cuestiones de clase, distancia y forma de apariencia (TintaLunae 2015). Equivale al amor prohibido, de parecidos rasgos con alguna variante. La desaprobación por la parte de la sociedad o de la gente más cercana a los enamorados por lo general resulta en un mayor deseo de estar juntos. Kevin Hart (2010) explica claramente que

cuando algo es imposible, significa que simplemente no puede ser: las razones lógicas o las circunstancias desafortunadas lo impiden.

Estos tipos de amor son aquellos que normalmente encontramos en las obras literarias, pero esto no significa que no existan otros. Como he mencionado anteriormente, el amor es el concepto individual y por eso no podemos determinar todos los tipos de amor que hay. La literatura y otras ciencias tienen diferente postura respecto al amor y lo maravilloso sobre la postura de la literatura es que puede ser más fabulosa, imaginaria y personal.

En el teatro, el escritor elige bien qué tipo de amor sirve mejor para la historia. Debe utilizar el amor acorde a la comedia, a la tragedia y al drama para atrapar el corazón del espectador. Además, como he mencionado anteriormente, depende de la época y del entendimiento del amor como tal.

5. Obras analizadas

5.1. Bodas de sangre

Es una obra teatral trágica de Federico García Lorca con muchas intrigas durante toda la historia. La escribió en 1931 durante la época en la cual, según lo mencionado en el apartado de su vida, quería alejarse de lo poético para acercarse a la realidad. El estreno, acontecido durante el año 1933, tuvo lugar en el teatro Beatriz de Madrid. Es la obra más estudiada de sus publicaciones teatrales. Tiene una fama inmensa. Está inspirada en un acontecimiento real, ocurrido en 1928 en Níjar.⁷

Se desarrolla en tres actos y siete cuadros con unos personajes cuyos nombres no son revelados. Eso cumple la función de centrarse en la historia y no en la individualidad de los personajes. En el diálogo se interpone la poesía. Las partes poéticas fueron creadas para ser cantadas. Como ya sabemos, García Lorca quería ser compositor. Siempre tuvo inclinaciones por la música y por eso incorporaba la musicalidad poética en sus obras. Las canciones folclóricas o, en general, la música, forman gran parte de su interés.

En la obra analizada se encuentran varios pasajes en los cuales se halla la música. Correa afirma que «las canciones líricas de Bodas de sangre que alternan con el diálogo de la acción señalan momentos culminantes de actitud contemplativa o de participación comunal en el curso de la tragedia» (1975: 106). Un ejemplo es el cantar de cuna que podemos leer más abajo y que se manifiesta con la poeticidad. Esta canción tiene como papel el anticipar y el resumir líricamente los acontecimientos futuros (Correa 1975: 106). Podemos tomarla como profecía.

[...]

Suegra: Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

Mujer: Nana, niño, nana.

Suegra: ¡Ay, caballo grande,
que no quiso el agua!

Mujer: (Dramática.) "

¡No vengas, no entres!

⁷ El día 24 de julio de 1928, en el *Heraldo de Madrid* sale una noticia asombrosa. En la boda que debería celebrarse dos días antes del lanzamiento de esta noticia en los campos de Níjar en Almería no apareció la novia. Una muchacha de veinte años. En cuanto todos se fueron de la boda, se haya encontrado cadáver de un hombre adulto cerca de este lugar. Era un primo de la novia. Después se reveló que la novia estaba enamorada de su primo y que se escapó con él. Cuando el hermano del novio los encontró, quiso vengarse de la humillación familiar que les habían causado. Los disparos del revólver del violento hermano fueron mortales (Hazas 2012). Este acontecimiento es conocido como el misterioso crimen, probablemente por no saber de verdad lo que pasó ese día. La gente mezcla la realidad con lo inventado por García Lorca.

¡Vete a la montaña!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!
[...] (García Lorca 2014: 39-40)

La obra empieza y termina con un tono oscuro. Se trata de una tragedia, pero eso no significa que toda la obra tenga un carácter pesimista. Hay partes en donde en la escena abunda un toque de energía positiva, aunque no dura mucho tiempo. La tensión aumenta a lo largo de la obra hasta que se convierte en una tragedia en la que ninguno de los participantes está feliz o al menos un poco satisfecho. Los temas principales son el amor y la muerte.

5.1.1. Protagonistas

Los protagonistas en una breve introducción. Son aquellos que tienen su destino marcado. La obra cuenta con más personajes, como la criada, las muchachas, la vecina, la luna, la suegra, la muerte, los leñadores, etc. Algunos son más importantes para la historia; otros son secundarios.

Novio

Orgullosa joven que está enamorada hasta la locura de la novia. Personaje ingenuo con un corazón puro a pesar de que comete un asesinato.

Novia

Mujer de dos caras. Parece ser inocente al principio, pero se deja seducir por Leonardo. Por su indecisión causa la muerte de dos hombres que la aman. Piensa que la boda sería su liberación hacia las inclinaciones pasionales por Leonardo.

Leonardo

Único personaje con nombre en la historia, lo cual indica que es un personaje imprescindible. Es un egoísta deshonesto. Seduce a la novia sin mirar las consecuencias y engaña a su mujer. Termina muerto por la mano del novio que quiere venganza por el hundimiento que le causó. Con seguridad se puede decir que es el antagonista de la obra.

Madre

Una mujer desamparada con dolorosas memorias. En su vida perdió mucho, como a su marido. En la obra ve todo con oscuridad e infelicidad. Una mujer sabia, que ama a su hijo con todo su corazón. El dicho: “Confía, pero comprueba” es perfecto para ella.

5.1.2. Casos de amor en la obra

Como en la obra hay un triángulo amoroso, se encuentran varios casos de amor que vamos a ver.

Amor maternal:

El amor maternal es uno de los vínculos más fuertes que existen. Muy hablado durante la historia cuando la madre coge protagonismo. En el apartado de abajo se puede leer un diálogo entre la madre y su único hijo:

[...]

Madre: Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero tu padre, que me olía a clavel⁸ y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

Novio: (Fuerte.) ¿Vamos a acabar?

Madre: No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre?, ¿y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios. Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...

[...] (García Lorca 2014: 26)

La madre sufre por la pérdida de dos personas cercanas a ella. Su propia sangre muere. Es difícil aguantar este dolor en el corazón. Además, su amado marido también había muerto. Es el amor de una madre que va más allá de la muerte, porque siempre va a pensar en ellos. Quiere proteger a su único hijo y le advierte sobre lo peligroso que es el mundo. En la escena parece ser un poco paranoica por repetir lo mismo. No existe otra cosa peor que los recuerdos dolorosos sobre las personas que amamos. Enfadada le dice palabras a su hijo para acentuar cómo de importante es para ella que esté vivo. Esto lo recordará durante toda la historia.

En la obra la madre pronuncia frases desesperadas. Entiende que su hijo ya es mayor y se va a casar, pero desde mi punto de vista, no se lo quiere admitir. Para una madre, su hijo es siempre un bebé. En el diálogo de abajo se demuestra la profunda relación que tiene con su hijo y cómo de difícil es para ella dejarlo ir con otra mujer.

⁸ El clavel en este sentido significa la juventud o belleza (Díez de Revenga Torres 1976: 21). En la obra es mencionado dos veces. Aquí y después en la nana donde se canta o recita “duérmete clavel”.

[...]

Madre: Más que tonterías. Es que me quedo sola. Ya no me queda más que tú, y siento que te vayas.

Novio: Pero usted vendrá con nosotros.

[...] (García Lorca 2014: 27)

Amor imposible:

Bien representado en la obra. Dos personas que no pueden estar juntas. Actúan como que no sienten simpatía el uno por el otro. La tensión entre ellos aumenta hasta que se rompe. El destino no está en lado de los amantes. Durante el camino se les interponen obstáculos a los cuales tienen que enfrentarse. Uno de los problemas son ellos mismos, porque se resisten a sus sentimientos, pero en cuanto los admiten, ya es demasiado tarde.

El fragmento del dialogo entre Leonardo y la Novia antes de la boda es una conversación larga con la presencia de la pasión y el autocontrol. Este pasaje es una parte del diálogo:

[...]

Leonardo: ¿Es que tú y yo no podemos hablar?

Criada: (Con rabia.) No, no podéis hablar.

Leonardo: Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; pero ¡siempre hay culpa!

Novia: Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo.

Leonardo: El orgullo no te servirá de nada. (Se acerca.)

Novia: ¡No te acerques!

[...] (García Lorca 2014: 54)

La criada vigila nerviosamente para que nadie pueda oírlos ni verlos, e intenta mantenerlos separados. Nadie quiere verlos juntos. La novia está intentando resistirse a Fernando. El dialogo avanza hasta que la novia se derrumba:

[...]

Novia: (Temblando.) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás.

Criada: (Cogiendo a Leonardo por las solapas.) ¡Debes irte ahora mismo!

Leonardo: Es la última vez que voy a hablar con ella. No temas nada.

Novia: Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos.

Leonardo: No me quedo tranquilo si no te digo estas cosas. Yo me casé. Cásate tú ahora.

Criada: (A Leonardo.) ¡Y se casa!

[...] (García Lorca 2014: 54)

Se deja llevar por sus sentimientos. Lorca en este pasaje utiliza comparaciones metafóricas que indican en conjunto la incapacidad de resistir. Como la “colcha de rosas”⁹ o “botella de anís”. La novia se siente atrapada.

Otro ejemplo se aprecia en este apartado:

Mujer: ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación.

Padre: ¡No es verdad! ¡Mi hija, no!

Madre: ¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, él también, él. Pero ¡ya es la mujer de mi hijo!

Novio: (Entrando.) ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?

[...] (García Lorca 2014: 73)

En el fragmento no se observa a Leonardo con la novia, pero muestra como el adulterio que han cometido es rechazado por la sociedad. La persecución que sucede de repente es el significado de la injusticia.

Amor no correspondido:

En la obra pasa con numerosos personajes. Se revela poco a poco a medida que avanza obra. Aunque desde el principio se sabe desde donde sopla el viento. Leonardo obviamente no está feliz en su relación con su esposa según el siguiente pasaje:

[...]

Mujer: (A Leonardo.) ¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle de cabeza? No me dejes así, sin saber nada...

Leonardo: Quitá.

Mujer: No. Quiero que me mires y me lo digas.

Leonardo: Déjame. (Se levanta.)

Mujer: ¿Adónde vas, hijo? **Leonardo:** (Agrio.) ¿Te puedes callar?

[...] (García Lorca 2014: 38-39)

⁹ Díez de Revenga Torres aclara que “colcha de rosas” en el sentido de este texto significa la sensación de felicidad y comodidad (1976: 21).

De manera evidente, el interés es unilateral. Leonardo muestra su desinterés y la mujer intenta acercarse a él. En la obra muestra respeto por su esposo (Leonardo), quien no se lo devuelve. Este pasaje no es el único que indica la situación inquieta entre esta pareja. El amor no correspondido se puede observar en la siguiente situación:

(Salen. Se oyen guitarras, palillos y panderetas. Quedan solos Leonardo y su Mujer.)

Mujer: Vamos.

Leonardo: ¿Adónde?

Mujer: A la iglesia. Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo.

Leonardo: ¿En el carro?

Mujer: ¿Hay otra cosa?

Leonardo: Yo no soy hombre para ir en carro.

Mujer: Y yo no soy mujer para ir sin su marido a un casamiento. ¡Que no puedo más!

Leonardo: ¡Ni yo tampoco!

Mujer: ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo.

Leonardo: ¡Vamos!

Mujer: No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo.

[...] (García Lorca 2014: 61)

Esta situación es peor que la anterior. La mujer sabe que Leonardo no la ama, pero por los hijos que tienen quiere estar con él. Leonardo sabe cómo herir con el comportamiento; aunque no diga nada, se nota. El amor por su parte no existe. Estos son los claros ejemplos que el autor escribió, pero hay otro personaje en la historia que forma parte de este tipo.

Desde el principio, le dio esperanza al espectador haciéndole creer que amaba a su prometido, pero es todo lo contrario. Se mintió a sí misma. Una chica inocente que espera el momento más feliz del mundo: la boda. ¿Qué final podría tener esto? No nos enteramos. La novia es la razón de la muerte de sus amantes. Hay que volver a los ejemplos del amor no correspondido por la parte de la novia. Es buen ejemplo poner este pasaje:

(Echan a correr las dos. Llega el Novio y, muy despacio, abraza a la Novia por detrás.)

Novia: (Con gran sobresalto.) ¡Quita!

Novio: ¿Te asustas de mí?

Novia: ¡Ay! ¿Eras tú?

Novio: ¿Quién iba a ser? (Pausa.) Tu padre o yo.
Novia: ¡Es verdad!
Novio: Ahora que tu padre te hubiera abrazado más blando.
Novia: (Sombria.) ¡Claro!
Novio: Porque es viejo. (La abraza fuertemente de un modo un poco brusco.)
Novia: (Seca.) ¡Déjame!
Novio: ¿Por qué? (La deja.)
Novia: Pues... la gente. Pueden vernos.
 [...] (García Lorca 2014: 70)

Se nota alejamiento y la inseguridad de la decisión que ha tomado. La conversación entre ellos es corta. Las frases son reservadas. En cada lugar busca a Leonardo. El novio muestra su devoción por ella, pero sin respuesta. Este diálogo nos indica la timidez de la novia; indica el miedo que tiene de mostrar sus sentimientos y debilidades hacia Leonardo. Se asusta con el abrazo que le da el novio por pensar que la persona a la cual está abrazando es Fernando. No piensa en su novio. No quiere que la toque o la abrace. No le devuelve palabras de cariño porque no lo siente así. Este es otro ejemplo en donde la novia actúa extraño:

[...]
Novio: ¡Con la corona da alegría mirarte!
Novia: ¡Vámonos pronto a la iglesia!
Novio: ¿Tienes prisa?
Novia: Sí. Estoy deseando ser tu mujer y quedarme sola contigo, y no oír más voz que la tuya.
Novio: ¡Eso quiero yo!
Novia: Y no ver más que tus ojos. Y que me abrazaras tan fuerte que, aunque me llamara mi madre, que está muerta, no me pudiera despegar de ti.
Novio: Yo tengo fuerza en los brazos. Te voy a abrazar cuarenta años seguidos.
Novia: (Dramática, tomándolo del brazo.) ¡Siempre!
 [...] (García Lorca 2014: 60)

Esta escena dramática puede confundir al espectador. La novia está decidida a casarse con el novio y a liberarse de los pensamientos o las “voces” que le rondan por la cabeza. Esta escena no está dirigida con su corazón, sino con su cabeza.

Amor puro:

Es difícil observar uno en la obra. No se menciona directamente, pero hay algún rasgo y por tanto se puede suponer que existe. Es imposible que no exista. Tras las palabras de la madre está escondida la idea de la fidelidad con entregarse a una sola persona. Esta relación no se

menciona en la obra, pero se puede decir que la madre amaba a su marido y por eso pronuncia estas frases:

[...]

Novio: No sé. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar con quién se casan.

Madre: Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.

[...] (García Lorca 2014: 28)

No todos ven el amor verdadero detrás de estas palabras, pero lo entienden como una tradición de la época. Estar solo cuando uno o el otro muere. Posiblemente un ejemplo más de un amor verdadero que sucede en la obra:

Novia: ¡Los dos juntos!

Leonardo: (Abrazándola.) ¡Como quieras! Si nos separan, será porque esté muerto.

Novia: Y yo muerta.

(García Lorca 2014: 90)

La pareja acepta al final los sentimientos; aceptan las consecuencias que puedan surgir de esta situación. Intentan escapar juntos sabiendo que si les alcanzan podrían morir. La prueba del amor puro se observa en las últimas frases de este pasaje corto, que simbolizan la dedicación absoluta. El vínculo solo puede ser roto por la muerte y eso es la mayor prueba de amor verdadero. Se sabe que Leonardo fallece y por eso se trata también de un amor trágico con un final insatisfecho. Esto pertenece al género trágico.

5.2. El público

En torno a 1930, Federico García Lorca, en su faceta de dramaturgo, se propuso revolucionar por completo la escena, contemplando la obra como un vaso donde volcar el conjunto de sus anhelos, miedos, frustraciones e inquietudes, y dárselo a beber después al público para llenarlo de esas mismas emociones, para que ellos mismos desembocaran dentro de la obra y sintieran junto a los personajes y dejaran de contemplar el teatro para precipitarse de lleno en él. *El público*, precisamente, se titula su obra más compleja y profunda, escrita hacia 1930 (Casado 2015).

Según Nadal (1978), *El público* aplica las técnicas innovadoras surrealistas que reflejan los problemas humanos presentes en la realidad tanto como en los sueños, y se considera como un intento de surrealismo importante.

El drama se desarrolla en cinco cuadros, en los cuales se repiten frases y palabras, y a la escena salen los dobles de los personajes. La obra es circular, ya que la historia empieza en el cuarto del Director y termina en el mismo lugar. Exceptuando esta situación, las escenas no transcurren en el mismo sitio (Nadal 1978).

En *El público*, Lorca está intentando una nueva forma de expresión dramática; drama de ideas y de pasiones abstractas, no de caracteres y argumento en el sentido tradicional de estos términos. Al igual que en *La zapatera prodigiosa*, en *Don Perlimplín*, en *Yerma*, en *La casa de Bernarda Alba* y en *Doña Rosita*, Lorca presenta en *El público* temas más que una trama (Nadal 1978: 205).

Según Nadal (1978: 174), el tema del amor pertenece a unos de los principios de la obra. Añade que Lorca fue consciente de la polémica de los temas expresados en la escena, y que los años treinta contuvieron la intolerancia de la controversia por parte de la sociedad.

García Lorca era consciente de que el teatro que presentaba no era tradicional y que no era entendido por el público burgués. Este público le inspiró y es fundamental para la obra.

5.2.1. Protagonistas

En la obra aparecen muchos personajes como en el anterior teatro, *Bodas de sangre*, donde casi ningún personaje tenía nombre propio. En esta obra también carecen de ellos.

Posiblemente, Lorca quiso presentar a estos seres que solo viven en su mente como genéricos absolutos, casi abstracciones -Director, Hombres, Emperador, Estudiantes, Centurión- o, cuando presentan nombre propio, elevado este a la categoría de absoluto total: Elena = Mujer. El único nombre propio será el de Julieta, arquetipo sí, pero aquí más individualizado que los seres que idea el poeta (Nadal 1978: 206).

Aunque la obra contiene varios personajes, el protagonismo recae en el Director y el Hombre I, que se quedan gran parte del teatro en la escena. Los personajes, gracias al biombo¹⁰, se desdoblan y muestran el verdadero yo.

Director:

Como he mencionado previamente, él es el protagonista. Durante la obra el espectador se entera de su nombre propio, que es Enrique. No lo llaman así a menudo, solamente el Hombre I lo hace. De lo contrario, todos se dirigen a él como un director. Martínez Nadal afirma que el director:

[...] parece con frecuencia trasunto del propio Lorca. Muchas de las ideas que expresa sobre el teatro, sobre la soledad del hombre, sobre la libertad amorosa, sobre la muerte, son, en gran medida, ideas de Lorca tal como las vemos expresadas con mayor o menor claridad en todo el resto de su obra. Si consiguiéramos aclarar más el enredo y los elementos constitutivos de esta obra, tal vez lograríamos perfilar con mayor nitidez las siluetas de autor y criatura (1978: 212).

Hombre I

Es otro personaje que tiene nombre propio. La historia nos revela que se llama Gonzalo. Según Nadal (1978), se presenta como homosexual y es una figura fundamental y auténtica que toma las riendas de su vida. Es un personaje que no oculta sus anhelos; muestra su verdadero carácter y todos le creen. Por eso es el único que no pasa por detrás del biombo. No tiene nada que esconder. Además, «está concebido como buscador de una belleza ideal, desprovista de toda relación carnal, aun cuando el camino sea a través de un hundirse en las formas de la carne» (p.207).

Hombre II, Hombre III

Tienen un papel secundario. Según Nadal, cada uno tiene su papel. El primero encarna lo vacilante y actúa afeminado, mientras que el segundo representa «el “vergonzante”, en eterna lucha con su instinto, dispuesto siempre a negar lo que ama y fingiendo atracción por el sexo opuesto» (1978: 208). Los dos son personajes bastante impenetrables en la obra y no se enteramos mucho sobre ellos.

¹⁰ Biombo proviene de japonés y se define como una «mampara compuesta de varios bastidores unidos por medio de goznes, que se cierra, abre y despliega» (Real Academia Española, s.f.-c, biombo 1). En la obra tiene una función un poco mágica. Cualquier persona que pasa por detrás del biombo se transforma y desvela su verdadero yo y las relaciones.

En este teatro se encuentran muchos personajes, porque como mencioné anteriormente, se transforman y surgen nuevos. No todos tienen tanta importancia, aunque todos tienen cabida en la historia. Se observa muy bien cuáles son los protagonistas, los secundarios y los otros.

5.2.2. Casos de amor

El teatro lorquiano en este caso muestra las capacidades sin límite de utilizar el amor homosexual como el tema principal de la obra. Además, se encuentran los tipos de amor imposible o sensual.

Amor homosexual:

Como definí anteriormente, este tipo de amor se basa en una atracción entre personas del mismo sexo. En el caso de esta obra se menciona una relación entre hombres. Sin embargo, en el teatro contemporáneo podemos ver que las representaciones cambian el rol y el protagonismo lo obtienen mujeres. Por ejemplo: *El público* dirigido por Martín Acosta con el estreno en el Teatro Salvador Novo en 2019 muestra el amor homosexual entre mujeres, en el cual se cambió el nombre de Director a Directora y lo mismo con los Hombres I, II y III.

Volvemos al teatro original de García Lorca, donde el amor homosexual tiene su lugar en toda la obra. Principalmente se observa durante los diálogos que se dan entre el Director y el Hombre I. Abajo se puede leer una conversación breve entre ellos y las primeras características de este tipo de amor. Aunque el Director muestra distancia, hay señales que nos advierten de una relación amorosa entre ellos.

[...]

HOMBRE I.º (Mirando al Director). Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?

DIRECTOR. No es éste el argumento. ¡Por Dios! (A voces). Elena, Elena. (Corre a la puerta).

[...] (Lorca 2017: 10-11)

El Hombre I intenta acercarse al director. Tanto en el escenario como en el libreto transcurre la lucha mental y el juego de las palabras, donde el Hombre I quiere revelar la relación pasada entre él y Director que sucedió en un tiempo y lugar indeterminado. Mira al Director intensamente y le dice las palabras para seducirle y para que acepte quién es. El Director huye de la vista del Hombre I y grita el nombre de Elena en busca de la salvación, pero luego, la

conversación continúa con la coacción por parte del Hombre I que insiste al Director a pasar por el biombo. El Director está un poco desesperado por el miedo de presentarse en el teatro bajo la arena¹¹.

[...]

HOMBRE I.º Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo!

(El Hombre 3.º saca un biombo y lo coloca en medio de la escena).

DIRECTOR. (Llorando). Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!...

[...] (Lorca 2017: 11)

El Hombre I es implacable. Logra empujar con ayuda al Director por el biombo y él sale transformado. En la historia se incluye el resto de los Hombres que pasan por el biombo excepto el Hombre I. El pasaje entre paréntesis nos da la explicación de que el Director se transformó.

[...]

(Los Hombres 2.º y 3.º empujan al Director. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un Muchacho vestido de raso blanco con una gola Blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra).

[...]

HOMBRE I.º (Llorando). ¡Enrique! ¡Enrique!

DIRECTOR. Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado. ¿Cuánto dinero tienes en el bolsillo? ¡Quémalo! (El Hombre I.º enciende un fósforo y quema los billetes). Nunca veo bien cómo desaparecen los dibujos en la llama. ¿No tienes más dinero? ¡Qué pobre eres, Gonzalo! ¿Y mi lápiz para los labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio.

HOMBRE 2.º (Tímido). Yo tengo. (Se saca el lápiz por debajo de la barba y lo ofrece).

DIRECTOR. Gracias... pero... ¿pero también tú estás aquí? ¡Al biombo! Tú también al biombo. ¿Y todavía lo soportas, Gonzalo?

[...] (Lorca 2017: 11-12)

Sobre las relaciones y las situaciones de esta escena Nadal (1978) afirma que:

[...] que en un indeterminado pasado hubo una relación íntima entre el Director (Enrique) y el Hombre I (a quien todos llaman Gonzalo). Nos enteramos

¹¹ « Frente al teatro al aire libre (teatro con apariencia de verdad), el Hombre I propugna el teatro bajo la arena (bajo la realidad aparente); teatro de los muertos, donde se encuentran las raíces verdaderas de todo drama» (Nadal 1978: 176) Crea otro mundo.

también de que el Hombre II persiguió, o persigue todavía, al Hombre I y de que en un momento u otro hubo relaciones inconfesables entre el Director y los Hombres II y III (p.178).

Según este estudio de Nadal, no hay duda sobre la presencia del amor homosexual en la obra. Además, se puede leer entre líneas y está claro que, si en la obra actúan sobre todo hombres, el amor será homosexual. No obstante, bajo este tipo de amor se inventan otros que extienden el repertorio de los tipos que se encuentran en esta obra como es el amor sensual o imposible. Antes de llegar a otros casos existentes en esta obra, veamos un ejemplo más de amor homosexual.

Abajo se ve el diálogo entre Hombre II y III. Centrándose en las palabras pronunciadas por Hombre II, se puede observar la intención amorosa hacia al Hombre III. Esta escena está en el punto de la obra en el cual los personajes se habían transformado o doblado. El Hombre II tras pasar detrás del biombo cumple el papel de la mujer, pero sigue siendo el hombre. Es un personaje, podemos decir, transgénero¹². Mujer, pero a la vez el hombre. En el cuadro primero se convierte y se queda así también en el cuadro tercero donde se sitúa esta escena:

[...]

HOMBRE 2.º Me quiere tanto que, si nos ve juntos, sería capaz de asesinarnos. Vamos. Ahora yo te serviré para siempre.

HOMBRE 3.º Tu belleza era hermosa por debajo de las columnas.

[...] (Lorca 2017: 42)

El Hombre III responde también con cariño. Es un misterio si ha pasado alguna relación entre ellos en un tiempo indeterminado. Sin embargo, en base a esta conversación, podemos pensar que existe una conexión entre ellos.

Amor sensual:

Se refiere al cuerpo, no a los sentimientos. Su rasgo es el afán de seducir a otra persona. El pasaje del diálogo entre los caballos nos revela sus intenciones. Los caballos blancos quieren seducir a Julieta. Repiten apasionadamente palabras de deseo. Las palabras como “desnúdate”

¹² American Psychological Association explica el término transgénero como que se refiere «a personas cuya identidad de género, expresión de género o conducta no se ajusta a aquella generalmente asociada con el sexo que se les asignó al nacer. La identidad de género hace referencia a la experiencia personal de ser hombre, mujer o de ser diferente que tiene una persona; la expresión de género se refiere al modo en que una persona comunica su identidad de género a otras a través de conductas, su manera de vestir, peinados, voz o características corporales» (APA 2013).

o “queremos acostarnos” están dirigidas al cuerpo. Entre ellos y Julieta no hay ninguna relación.

[...]

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (Agitando los bastones). Y queremos acostarnos.

CABALLO BLANCO I.º Con Julieta. Yo estaba en el sepulcro la última noche y sé todo lo que pasó.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (Furiosos). ¡Queremos acostarnos!

CABALLO BLANCO I.º Porque somos caballos verdaderos, caballos de coche que hemos roto con las vergas la madera de los pesebres y las ventanas del establo.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas. ¡Queremos resucitar!

[...] (Lorca 2017: 36)

En la escena está presente el Caballo negro que quiere detenerlos, pero los Caballos blancos son insistentes.

Amor imposible:

También se puede decir inalcanzable o rechazado. Abajo se ve el apartado que trata la historia de los dos protagonistas: la imposibilidad de Hombre I de tocar al Director, de amarle. Anhela el reconocimiento y el ser querido. La actuación de los caballos blancos es firme. Aunque en esta situación los sentimientos son mostrados solamente por una parte, esto no significa que el Director no sienta lo mismo, simplemente que no lo quiere aceptar. Los caballos los detienen. Los paran y otra vez los obligan a alejarse de sí mismos, de la muestra de las emociones que guardan uno por el otro.

[...]

HOMBRE I.º Desnudaré tu esqueleto.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete luces.

HOMBRE I.º Fáciles para mis siete manos.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete sombras.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Déjalo, déjalo.

CABALLO BLANCO I.º (Al Hombre I.º). Te ordeno que lo dejes. (Los Caballos separan al Hombre I.º y al Director).

[...] (Lorca 2017: 40)

Otra definición que se puede utilizar en este tipo es el amor no destinado. Existe un amor puro, pero no se juntan para toda la vida. Siempre sale a la luz algún problema o razón para

no estar juntos. En el diálogo siguiente surge la lucha sentimental tanto como la verdadera. El director cede a sus sentimientos. Admite que están presentes. Muestra sus debilidades al principio, pero su ira se hace más fuerte y reprende a Gonzalo por sus defectos. Le molesta que sus expresiones emocionales hacia él sean solo en presencia del público. Todo indica que no es su destino estar con el Hombre I. Sin embargo, se aman como indica el Caballo negro en la última frase del apartado abajo:

[...]

DIRECTOR. (Al Hombre I.º). No me abrasces, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro. (Luchan).

HOMBRE I.º Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.

DIRECTOR. ¿Por qué soy tan débil?

HOMBRE I.º (Luchando). Te amo.

DIRECTOR. (Luchando). Te escupo.

JULIETA. ¡Están luchando!

CABALLO NEGRO. Se aman.

[...] (Lorca 2017: 39)

Otro apartado nos lleva a la segunda transformación del Director. En este caso al de Traje de Arlequín. Otra vez el Hombre I muestra los sentimientos hacia a él sin una respuesta. A medida que avanza la historia, el hombre se pone más desesperado. El traje de arlequín le está provocando e irritando un poco.

[...]

HOMBRE I.º (Entrando). Enrique, ¿cómo has vuelto?

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enrique, ¿cómo has vuelto?

HOMBRE I.º ¿Por qué te burlas?

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. ¿Por qué te burlas?

HOMBRE I.º (Abrazando al Traje). Tenías que volver para mí, para mi amor inagotable, después de haber vencido las hierbas y los caballos.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. ¡Los caballos!

HOMBRE I.º ¡Dime, dime que has vuelto por mí!

[...] (Lorca 2017: 45)

Toda la obra teatral muestra muchos ejemplos de amor, los cuales muchas veces se repiten. El tema amoroso que rodea al dúo protagonista es el que nos marca la diversidad del teatro. Aunque hay varios ejemplos de otros amores, mencionados anteriormente, en la obra, estos

son momentáneos. Un ejemplo sería un diálogo entre dos estudiantes que están haciendo bromas, pero pensando en el amor homosexual y hay muchos ejemplos así.

6. Comparación

Me veo en la obligación de comparar las dos obras mencionadas y analizadas anteriormente. Está claro que el autor no puede escribir siempre lo mismo, pues debe variar para captar la atención del público. Estas dos obras no son una excepción, porque cada una está escrita de manera diferente y cada una recae en un diferente género literario.

A primera vista se podría decir que no tiene sentido compararlas cuando se trata de obras totalmente distintas; pero no. Ambas están escritas por Federico García Lorca, comparten el mismo tipo de amor, reflejan los problemas que tiene el ser humano y, por tanto, tienen algo en común.

Siguiendo un orden, en la obra *Bodas de Sangre* predominan los tipos negativos. El amor no correspondido o imposible tiene un papel protagónico en la obra. Tiene una clara representación en la historia y por lo tanto está claro que es una tragedia. El amor no correspondido toma proporciones inesperadas. Se halla muchas veces. Surge por parte de la Novia y de Leonardo, quienes rechazan los sentimientos de sus parejas durante toda la historia. Ellos son los culpables de las muertes que pasan al final y todo eso por el amor imposible que les estaba destinado. Otro tipo de amor representado en esta escenificación es el maternal, que está muy arraigado. El personaje de la Madre es representativo, con una importancia enorme. Pasa por varias etapas de amor y además ella misma es el símbolo de una de ellas. Su esencia principal es el amor de madre, lo que demuestra en su cuidado durante las conversaciones con su hijo, donde se manifiesta como la protectora. Además, vive un amor trágico cuando pierde a sus hijos y a su marido. Como hemos visto, los tipos de amor negativos más que positivos predominan en la tragedia.

Por otra parte, *El público* muestra los tipos de amor neutros que nos hacen pensar. El amor homosexual, como ya se sabe, es el tema principal. Le acompaña el amor sensual seguido por el amor imposible. Para variar, *El público* es un drama, por lo tanto, es un género de teatro completamente diferente del anterior. García Lorca en este caso eligió un tipo de amor de mucha controversia en la época en la que la obra fue escrita. El tema de la homosexualidad forma la base de la obra. Bajo este, surgen otros menos importantes. Como he mencionado, de esta obra se pueden destacar otros tipos de amor como el imposible o el sensual. Ambos están representados por la "pareja" protagonista, pero también por otros personajes. Por ejemplo, los caballos blancos en la escena con Julieta actúan con sensualidad y erotismo. Este caso se puede considerar un amor ocasional en comparación con un amor imposible, que está

relacionado con el tema principal de toda la representación, porque el miedo a cómo la sociedad acepta la relación de los protagonistas es más fuerte.

Las dos obras versan un amor similar y tratan un amor imposible, aunque tiene un papel diferente en cada una. En la primera se demuestra con el rechazo de la sociedad y en la segunda por el miedo y lo inalcanzable. Otros tipos que se encuentran en las dos representaciones analizadas no tienen nada común; pertenecen a diferentes géneros teatrales.

Se trata de dos obras de teatro que se escriben con una diferencia de aproximadamente unos tres años y en cada una de ellas el autor quería plasmar una idea diferente. *Bodas de sangre* refleja una historia real, mientras que *El público* mezcla lo ficticio y lo irreal con la realidad.

Bodas de sangre plasma un suceso real y por eso los personajes están inspirados por las personas que vivieron este acontecimiento y se transmiten sus personalidades. Algo similar intenta Lorca con *El público*, donde algunos personajes se identifican con las personas de la vida real. Por ejemplo: el Director es el escritor mismo y el personaje de Elena posiblemente imita a Eleanor, que era la mujer de Emilio Aladrén. Como he mencionado, Lorca se sintió devastado cuando Emilio se alejó de él y lo cambió por Eleanor. *El público* refleja este abandono, por lo tanto, se puede pensar que hay alguna relación con este hecho y la obra de García Lorca.

Tradicionalmente en las obras de García Lorca se encuentran símbolos, los cuales podemos observar también en estas dos. Prácticamente en casi todos sus trabajos menciona al caballo, que en las *Bodas de Sangre* se identifica con el papel de Leonardo. Juan Villegas indica que «las características que manifiesta entonces coinciden con las de Leonardo en una etapa de la configuración del símbolo: ser portador de la tradición de sangre y poseedor de una fuerza interna que necesita manifestarse y realizarse» (1967: 34). Por otra parte, en *El público* el caballo o Los tres caballos blancos toman el papel de un personaje de la obra y quieren conseguir de verdadero “yo” del Director. Las obras muestran muchos símbolos, pero no todos coinciden.

Gracias a estas dos obras de teatro podemos observar la diversidad y las capacidades de Federico García Lorca, el autor español más representativo del siglo XX.

Conclusión

Finalmente, llegamos a la conclusión de que el tema del amor es la base de estas obras y nos acompaña a lo largo de las historias; que el mismo autor se deja llevar por sus emociones y las deja fluir. En cada obra reflejó algo que le interesó o formó parte de su vida. En el caso de *El público* usó el tema de la homosexualidad cuando él mismo era gay y en *Las Bodas de sangre* utilizó el acontecimiento real que tanto lo cautivó como para llevarlo al escenario.

El objetivo del trabajo fue averiguar qué casos y qué tipos de amor se dan en las obras analizadas y luego compararlos. Para analizarlas elegí el método de coger un pasaje del texto de la obra, comentarlo y asignarlo al tipo de amor que sea oportuno.

Con este proceso llegué a la conclusión de que en estas dos obras prevalecen distintos tipos de amor y siempre hay uno que domina. En una de ellas el autor se dejó inspirar, mientras que en la otra se reflejó a sí mismo. *Bodas de sangre* muestra lo tradicional, lo que la gente quería ver y refleja los tipos de amor trágicos, mientras que *El público* no pretendía cumplir lo mismo, y vino con algo innovativo y nuevo con los tipos de amor menos utilizados como es amor homosexual y sensual. Las obras también exponen el amor verdadero, pero en ninguno de los casos llega a un final feliz.

Según lo estudiado, vemos que cada género utiliza los tipos de amor específicos y correspondientes. Cuando se trata de una obra romántica se utilizan los tipos positivos como es el amor puro. En el caso de la tragedia se utilizan los negativos y en los dramas prevalecen los neutros, aunque pueden haber de todos los tipos.

Los resultados del análisis no son tan sorprendidos cuando sabemos que se trata de diferentes géneros teatrales con distintos temas, pero se halla algo interesante y es que Lorca en ambos incorporó el amor imposible y negativo. Mirando hacia atrás en su trabajo desde 1929, Lorca estaba más bien absorbido por el pesimismo y la negatividad. Un ejemplo es la trilogía trágica, en la cual escribió sobre este año y su viaje a Nueva York que le cambió, pero también su mirada al mundo y su escritura.

García Lorca enseñó al mundo maestría con sus trabajos. La pregunta que surge de mi tesis es: ¿Por qué escribe sobre el amor tan negativamente? Esta pregunta podría abrir la puerta a sus problemas mentales, sus depresiones sobre las cuales yo he escrito en el capítulo de su vida. Además, se podría analizar profundamente los tipos de amor negativos que hay en su trabajo e identificar las similitudes que tienen con el autor

Resumé

Federico García Lorca a jeho tvorba je hlavním zaměřením této bakalářské práce, která se také zabývá tématem lásky v literatuře. Rozděluje, jaké typy lásky se v literatuře nacházejí a poté se je pokouší aplikovat na vybraná díla.

Práce se rozděluje na dvě části: teoretickou a praktickou. V teoretické části se seznamujeme s daným tématem, kde se dozvídáme o životě autora, divadle nebo lásce. Na teoretickou část navazuje praktická, ve které jsou analyzovány divadelní hry: *Krvavá svatba* a *Publikum*. V každé ze jmenovaných her se vyhledají situace, kde se nachází nějaká forma náklonosti a následně se přiřadí k určitému typu lásky, se kterým nese stejné příznaky. Posléze se tyto dvě divadelní hry porovnají.

V závěru se dozvídáme, že ke každému divadelnímu žánru připadají jiné typy lásky.

V případě těchto děl se jedná o tragédii a drama. Tragédie *Krvavá svatba* využívá negativní typy lásky jako je: neopětovaná, nemožná či tragická. Jsou to takové případy, kdy se nedočkáme šťastného konce. Na druhou stranu *Publikum* je více variabilní a komponuje několik typů dohromady. Porovnání tak ukázalo, že záleží na divadelním žánru.

Bibliografía

- Álvarez, A. I., Núñez, R., & del Teso, E. (2005). *Leer en español*. Ediciones Nobel, S.A. Universidad De Oviedo. ISBN: 84-8459-191-3.
- Berenguer Castellary, Á. (1992). *El Teatro y la Comunicación Teatral*. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies. Vol. 1, pp. 155-179.
- Bueno Martínez, G. (1954). La esencia del teatro. *Revista de Ideas Estéticas*. n. 46, p. 111-135.
- Campoamor González, A. (2016). *La Barraca y su primera salida por los caminos de España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cao, A.F. (1984). *Federico García Lorca Y Las Vanguardias: Hacia El Teatro*. Tamesis Books. ISBN: 0729302024.
- Ceba, J. J. (1998). *Solo El Misterio. Lorca y su Maestro. Propuestas creativas para trabajar la obra de Lorca en los centros educativos*. Consejería de Educación y Ciencia. ISBN: 84-8264-288-X.
- Cobb, C. W. (1967). *Federico García Lorca*. New York, Twayne Publishers. ISBN: 978080572544.
- Correa, G. (1975). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Gredos. ISBN:8424906411.
- Cuetos González, G. (2016). *El amor a lo largo de la historia: Vol. XVII*. Congreso Virtual Internacional de Psiquiatría Interpsiquis.
- Díez De Revenga Torres, P. (1976). Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: «Bodas de Sangre», «Yerma» y «La Casa de Bernarda Alba». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 56, 19–31.
- Durán, M. (1957). EL SURREALISMO EN EL TEATRO DE LORCA Y DE ALBERTI. *Hispanófila*, 1, 61–66.
- Echeverría, M. B. (1980). *La vision paralizante: El surrealismo en el teatro de Federico García Lorca*. University of Washington.
- Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca* (Trad. C. M. Baró). Gredos. (Trabajo original publicado en 1980) ISBN: 9788424908911.

- García Lorca, F. (2014). *Bodas De Sangre Y La Casa De Bernarda Alba* (Primera edición). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Grupo Editorial Norma. ISBN 978-987-545-645-7.
- Gasset, J. O., & Molinuevo, J. L. (1995). *Estudios sobre el amor*. Editorial Edaf S.A. ISBN:9788476409411.
- Gibson, I. (1989). *Federico Garcia Lorca: A Life*. Pantheon Books.
ISBN: 978-0394509648
- Gibson, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Debolsillo.
ISBN: 978-8466333887.
- Hart, K. (2010). IMPOSSIBLE LOVE. *Archivio Di Filosofia*, 78(1), 267–276.
- Lazorčáková, T. (2013). *Dějiny světového divadla 1: od antiky po renesanci: studijní text pro kombinované studium*. Univerzita Palackého v Olomouci.
- Lorca, F. G., & Hazas, A. R. (2012). *Clásicos hispánicos, Bodas de Sangre*. Vicens Vives.
ISBN:9788468206868.
- Lorca, F. G., Nadal, R. M., & Laffranque, M. (1978). *El público y Comedia sin título* (Alfred Sargatal ed.). Seix Barral S. A Barcelona. ISBN:8432203386.
- MacCurdy, G. G. (1986). Bibliografía cronológica comentada de Federico García Lorca. *Hispania*, 69(4), 757–760.
- Maurer, C., & Anderson, A. A. (2013). *Federico Garcia Lorca En Nueva York Y La Habana*. GALAXIA GUTENBERG. ISBN: 9788481099713.
- Mínguez, R. (2000). *Lorca*. Akal. ISBN: 9788446009603.
- Nakonečný, M. (1997). *Encyklopedie obecné psychologie*. Academia.
- Nakonečný, M. (2000). *Lidské emoce*. Academia.
- Orringer, N. R. (2014). *Lorca in Tune with Falla*. University of Toronto Press.
ISBN: 9781442647299
- Segura González, R. M. (2019). Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género. *Revista Alternativas. Número especial sobre género*, 42, 111–132.
- Selys, C. (2017). *Amor y desamor*. SIRIO S.A. ISBN:9788417399290
- Sorel, A. (1997). *Yo, García Lorca*. Txalaparta, S.L. ISBN: 978-8481360813

Sureda, J., Bonanova, F., Alomar, J., & Borges, J. L. (1921). Manifiesto del Ultra. *Baleares*, 131(Meneses), 20.

Villegas, J. (1967). EL LEITMOTIV DEL CABALLO EN “BODAS DE SANGRE.”
Hispanófila, 29, 21–36.

Recursos electrónicos:

American Psychological Association. (2013, October 1). *Respuestas a sus preguntas sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género*. Recuperado 20 de abril 2022 de <https://www.apa.org/topics/lgbtq/transgenero>.

American Psychological association. (s. f.). *Platonic Love*. APA Dictionary of Psychology. Recuperado 28 de abril de 2022 de <https://dictionary.apa.org/platonic-love>.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2018, May 2). Generation of 1927. Encyclopedia Britannica. Recuperado 22 de marzo 2022 de <https://www.britannica.com/topic/Generation-of-1927>.

Casado, M. (2015, 8 noviembre). «*El público*» de García Lorca: la destrucción del teatro convencional. Marina Casado. Recuperado 19 de abril de 2022, de <https://marinacasado.com/2015/11/08/el-publico-de-garcia-lorca-la-destruccion-del-teatro-convencional/>.

Corbin, J. A. (2022, 7 marzo). *El amor verdadero debería cumplir estos 40 requisitos*. Psicología y mente. Recuperado 29 de marzo de 2022, de <https://psicologiamente.com/pareja/amor-verdadero-requisitos>.

Coronel, J. (2014, 28 julio). *Las vanguardias literarias en la Primera Guerra Mundial*. ABC Color. Recuperado 4 de marzo de 2022, de <https://www.abc.com.py/internacionales/las-vanguardias-literarias-en-la-primera-guerra-mundial-1269441.html>.

Diputación de Granada. (s. f.-a). *Fernando de los Ríos Urruti*. Universo Lorca. Recuperado 14 de abril de 2022, de <https://www.universolorca.com/personaje/de-los-rios-urruti-fernando/>.

Diputación de Granada. (s. f.-b). *Carlos Morla Lynch*. Universo Lorca. Recuperado 28 de abril de 2022, de <https://www.universolorca.com/personaje/morla-lynch-carlos/>.

Diputación de Granada. (s. f.-c). *Emilio Aladrén Perojo*. Universo Lorca. Recuperado 28 de abril de 2022, de <https://www.universolorca.com/personaje/aladren-perojo-emilio/>.

El amor en la literatura. (2015, 8 febrero). TintaLunae. Recuperado 31 de marzo de 2022, de <http://tintalunae.carmelitasourense.com/2015/02/el-amor-en-la-literatura.html>.

García Lorca, F. (2017, 9 de noviembre). *El público*. Texto núm. 3047. Ed. Edu Robsy. <http://www.textos.info>.

- Marino, A. (2018, 5 septiembre). *GUERRA DE CUBA (1895–1898) | Causas, desarrollo y consecuencias*. Historiando. Recuperado 1 de marzo de 2022, de <https://www.historiando.org/guerra-de-cuba/>.
- Maza, M. (2018, 15 noviembre). *La Generación del 98 - Autores más importantes*. Unprofesor. Recuperado 2 de marzo de 2022, de <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/la-generacion-del-98-autores-mas-importantes-2001.html>.
- Ortiz, M. (2021, 20 agosto). *Los 4 tipos de amor según los antiguos griegos: ¡Descubre cuáles son y su significado!* Cultura Genial. Recuperado 20 de abril de 2022, de <https://www.culturagenial.com/es/tipos-de-amor/>.
- Real Academia Española. (s.f.-a). Amistad. *En Diccionario de la lengua española*. Recuperado 28 de abril de 2022 de [amistad | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#).
- Real Academia Española. (s.f.-b). Amor. *En Diccionario de la lengua española*. Recuperado 28 de marzo de 2022 de [amor | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#).
- Real Academia Española. (s.f.-c). Biombo. *En Diccionario de la lengua española*. Recuperado 12 de abril de 2022 de [biombo | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#).

Anotación

Autor: Petra Zlámalová

Departamento y facultad: Departamento de romanística, Facultad de Filosofía UP

Título de la tesis: El amor en las obras teatrales:

Bodas de sangre y El público de Federico García Lorca

Tutor: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Número de páginas: 52

Número de signos: 84 310

Número de fuentes: 49

Palabras claves: Amor, teatro, vida de García Lorca, principios del siglo XX, surrealismo, drama, tragedia

Resumen del trabajo:

Este trabajo se centra en la vida de Federico García Lorca y su obra dramática. La temática principal es el amor y sus tipos en las obras teatrales: Bodas de sangre y El público. A través del análisis de las obras trata encontrar los ejemplos de amor para poder compararlos y encontrar las diferencias o las semejanzas. Al final concluye que a cada género teatral caen diferentes tipos de amor.

Annotation

Author: Petra Zlámalová

Department of Romance Studies of the Philosophical Faculty of Palacký University

Title: Love in plays: Blood Wedding and El público by Federico García Lorca

Head of thesis: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Number of pages:52

Number of characters: 84 310

Number of used sources: 49

Keywords: love, theatre, life of García Lorca, early XX century, surrealism, drama, tragedy

Annotation of thesis:

This work focuses on the life of Federico García Lorca and his dramatic work. The main theme is love and its types in the plays: *Blood Wedding* and *The Public*. Through the analysis of the works, tries to find examples of love to compare them and find the differences or similarities. In the end, concludes that different types of love fall into different theatrical genre.