

LAS VÉRTEBRAS DE LA CENSURA: *AMOR DE DON PERLIMPLÍN, UNA ALELUYA ERÓTICA LORQUIANA**

Claudio CASTRO FILHO*

- **RESUMEN:** Finalizada en 1929 para la puesta en escena de Cipriano Rivas Cherif en el grupo independiente El Caracol, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una obra puntera en la investigación de Federico García Lorca sobre la idea de un “teatro puro”. Planteando los límites entre tradición y vanguardia, o entre el cuerpo del actor y el cuerpo artificial del teatro de títeres, la obra se constituye como un lugar poético hacia donde convergen múltiples referentes estéticos, como los influjos del *Fausto* de Goethe o la mitología clásica, filtrada desde una mirada gongorina. Además, *Amor de don Perlimplín* se sitúa en un momento histórico en el cual las visiones sobre género y sexualidad pasaban por una profunda revisión en las reflexiones sociológicas en España. En este panorama, sobresale la idea de “nación invertebrada”, de Ortega y Gasset, cuyo trasfondo radica en una desintegración de la hombría en cuanto ideal civilizador. El presente artículo busca relacionar la investigación poética de Lorca (radicada en el tema del deseo) con el contexto del debate cultural en la España de los años veinte y treinta, destacando los episodios de censura que la pieza de 1929 tuvo que afrontar.
- **PALABRAS CLAVE:** “Teatro puro” de Federico García Lorca. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. *Fausto* de Goethe. Censura. Crisis de lo masculino. Ortega y Gasset.

* Este estudio forma parte del proyecto de investigación postdoctoral *Nueva manera espiritualista: recepción de la lírica clásica en la obra tardía de Federico García Lorca*, financiado por el gobierno de Portugal y la Unión Europea a través de la FCT (Fundación para la Ciencia y la Tecnología) e del POPH (Programa Operacional Potencial Humano).

** UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura. Granada, España – 18071; UC – Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra, Portugal - 3004-530. claudio.castro.filho@hotmail.com

Artigo recebido em 20/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

El dato que mejor define la peculiaridad de una raza es el perfil de los modelos que elige, como nada revela mejor la radical condición de un hombre que los tipos femeninos de que es capaz de enamorarse. En la elección de la amada, hacemos, sin saberlo, nuestra más verídica confesión.
(ORTEGA Y GASSET, 1972, p.124).

Amor de don Perlimplín y la búsqueda lorquiana de un “teatro puro”

Lejos del éxito de las tragedias andaluzas o del vanguardismo de las comedias irrepresentables, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es uno de los textos más particulares del teatro de Federico García Lorca. Radicado en el tema, recurrente en la tradición cómica, del marido viejo engañado por la esposa joven, se puede relacionar esta obra de 1929 con *La zapatera prodigiosa*, en el sentido de que ambas plantean los límites entre el teatro de muñecos y el teatro para actores. Por consiguiente, la naturaleza y la artificialidad del cuerpo teatral forman parte de una investigación llevada a cabo por Lorca por lo menos desde 1922 (fecha de los primeros bocetos de las obras en cuestión) y alcanzará su madurez (literaria y escénica) a finales de los años veinte, cuando cobra fuerza su búsqueda de un “teatro puro” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.415).

La idea de pureza, en el caso del Lorca de la madurez, enmarca tanto el teatro como la poesía y tendrá que ver con el vuelco de su obra a partir de 1928, cuando arranca, según sus propias palabras, una “nueva manera espiritualista” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.1080). Contradictoriamente, lo puro, en este caso, admite toda clase de contaminaciones: en él, cabe el formalismo fenomenológico propuesto por la Generación del 27 (SORIA OLMEDO, 2009) y, asimismo, la idea del experimentalismo vanguardista como regreso a lo esencial del arte: “[...] se considera que forzar el lenguaje, transgredir los límites aceptados por la tradición puede ser una manera, tal vez la única, de restituir la *esencia* de la poesía, su verdad originaria” (ALONSO VALERO, 2008, p.17).

Esta búsqueda de nuevas formas estéticas conlleva por lo tanto la incorporación del títere tradicional andaluz a una perspectiva moderna, investigación que Lorca arranca en una fase todavía temprana de su producción teatral y en la cual sobresale el espectáculo granadino hecho en colaboración con Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz en 1923: *El retablo de maese Pedro* (MARTÍNEZ, 2013). El manejo por Lorca de códigos teatrales que permitiesen, a semejanza de Valle-Inclán (LAVAUD; LAVAUD, 1992), el diálogo entre tradición y vanguardia en el contexto de las marionetas queda patente por ejemplo en textos como la farsa guiñolesca *Tragicomedia de don*

Cristóbal y la señá Rosita. Sin embargo, se puede decir que, a partir de la nueva manera espiritualista, la investigación sobre el lenguaje teatral de los muñecos alcanza un nuevo escalón de complejidad.

Si es verdad que *Amor de don Perlimplín* profundiza la experimentación lorquiana alrededor de lo “farsesco” y de la artificialidad del cuerpo escénico, también lo es que las técnicas expresivas empleadas en la “aleluya erótica” de 1929 proponen un derrumbe de las convenciones que distinguen el teatro humano del de títeres. La dimensión poética que emana de lo teatral —es decir, lo que va más allá de lo literario y que solo se concretará en la escena— conforma el eje central de la investigación de Lorca sobre la naturaleza del cuerpo del actor. En la búsqueda de lo puro, “[...] el teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p 330).

Don Perlimplín es un señor soltero que, a los cincuenta años, encarna el arquetipo del mayor avaro, con tintes de bufón. A Marcolfa, su criada también arquetípica (emparentada con las amas de leche y llaves de la tradición tragicómica occidental), le preocupa el futuro de su señor, condenado a la soledad cuando ella ya no esté allí. Ejerciendo funciones de alcahueta, Marcolfa persuade a Perlimplín para que le proponga matrimonio a Belisa, joven y bella vecina a quien, por razones económicas, le convendría dicha unión. Como suele pasar en la dramaturgia de Lorca, el argumento de la obra de 1929 es relativamente sencillo e inspirado en fuentes que remontan a la tradición clásica. La opción por el desarrollo de un tema (más que de un argumento) que estructure el drama es recurrente en las obras teatrales de Lorca y forma parte de un proyecto consciente.

Años después de la escritura de la obra que aquí nos ocupa, el poeta habla de la centralidad del tema en su proceso de composición teatral. Se trata de una entrevista a Joan Tomàs a propósito del estreno de *Yerma* en Barcelona en la que Lorca destaca que la obra no tiene argumento, sino que desarrolla, desde un tema, el carácter de su protagonista: “Fíjese que digo ‘tema’. Repito que *Yerma* no tiene argumento algún” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.582). Aunque la contundente afirmación de Lorca nos suene exagerada si tenemos en cuenta el sentido general de la acción dramática en su teatro, su negación de la centralidad del argumento sí nos permite visualizar que, en su drama, muchas veces lo filosófico habla más alto que lo dramático propiamente dicho. Desde este punto de vista, nos preguntamos en qué capas temáticas y de sentido radica *Amor de don Perlimplín*. Está en marcha, desde luego, la investigación poética de Lorca alrededor del cuerpo —es decir, “los huesos, la sangre”— en cuanto motivo trágico, en la cual se reconocen por ejemplo las huellas de Nietzsche y Unamuno.

Modernas mitologías de lo masculino: Fausto y Don Perlimplín

Miguel García-Posada (2004) comprende *Amor de don Perlimplín* como una relectura lorquiana del mito de Fausto, muy concretamente de la versión de Goethe. “Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.243), confiesa Perlimplín ya en el cuadro primero de la obra. Hay que convenir en que Perlimplín y Fausto coinciden en la edad de medio siglo y en la comprensión de la existencia según la dualidad conocimiento *versus* amor. Heredero de la escolástica medieval, el conocimiento se presenta, en ambas obras, plasmado en los libros y en el escenario del gabinete pequeño burgués, signo de la abnegación de la vida práctica y sensual.

El amor, por su parte, conlleva la existencia empírica y es aquí, tal vez, donde Lorca profundiza la matriz goetheana, aunque sin alejarse de ella por completo: si, en la primera parte del *Fausto* de Goethe, la *Gretchenragödie* redundará en la imagen del amor como pérdida del yo y de cualquier esperanza de redención (redención esta que se recuperará, en la segunda parte, con la figura de Elena), en *Don Perlimplín* el desenlace trágico confiere a la muerte una simbología inmanente. El amor platónico que mueve al héroe lorquiano resulta aniquilado ante la prerrogativa vital de la experiencia amorosa en Lorca, es decir, el hecho de que el amor está radicado en el cuerpo en cuanto residencia misma del deseo.

Aunque con detenernos en el tema del *Fausto* como fuente nos arriesguemos a una reducción de lo que hay de particular en *Don Perlimplín*, no se puede menospreciar el influjo de la poética de Goethe en la obra de Lorca. No queda duda: Lorca leyó el *Fausto* de Goethe, aunque tampoco lo contrario nos impediría una aproximación teórica entre los dos poetas. Pero de hecho encontramos en su biblioteca personal (hoy catalogada en la Fundación Federico García Lorca) una edición del *Fausto* traducida al castellano por J. Roviralta Borrel y publicada en Barcelona en 1920. Además, en los dos volúmenes de la edición catalana se notan los apuntes de lectura a lápiz o pluma y en ellos se reconoce la grafía de Lorca, por ejemplo en el episodio del “Gabinete de estudio” de la primera parte, cuando Fausto y Mefistófeles firman su pacto de sangre. “Una pequeña hoja cualquiera es buena para el caso. Firmarás con una gotita de tu sangre” (GOETHE, 2014, p.96), propone Mefisto a Fausto, en una escena que revela el fuerte vínculo sacrificial que enmarcará, desde ahí, toda la acción dramática de la tragedia.

En un estudio sobre *El público* (obra fechada en 1930), Rafael Martínez Nadal (1974) identifica el *Fausto* de Goethe como una de las fuentes de la imagen de las madres terribles en la literatura de Lorca, lo que nos hace sospechar que las lecturas de la obra del bardo germánico tendrán especial relieve en el Lorca de la “nueva manera espiritualista”, es decir, en su producción de acento más vanguardista de finales de los años veinte y comienzos de los treinta. Soria Olmedo (2004) localiza una de estas

imágenes que relacionan la figura materna a una especie de potencia de oscuridad en una de las lecciones mefistofélicas de la segunda parte de *Fausto*: “Mal de mi grado descubro el sublime misterio. Hay unas diosas augustas que reinan en la soledad. En torno de ellas no hay espacio y menos aún tiempo. Hablar de ellas es un trabajo. Son las madres” (GOETHE, 2014, p.296).

Son incontables los puntos de convergencia que nos hacen confirmar la presencia de Goethe en la escritura lorquiana, incluso más allá del *Fausto*. Soria Olmedo (2004) añade que la balada “*Der Erlkönig*”, compuesta por Goethe en 1782 y muy difundida en la versión musical de Schubert, se une a las fuentes desde las cuales Lorca construirá algunas de sus imágenes trágicas de la luna. Una mirada transversal hacia el contexto literario español de aquellos años nos devuelve a la tendencia de Goethe como autor de amplia circulación en el debate intelectual de la primera mitad del siglo XX, como lo comprobarán los ensayos *Sobre el paganismo de Goethe*, compuesto por Unamuno (1966) en 1915, y *Goethe desde dentro*, de Ortega y Gasset (1949), publicado en 1932 en la *Revista de Occidente*.

En el tema que aquí nos ocupa, importa destacar la dimensión sacrificial de la sangre derramada, patente en Goethe, y que forma parte del cariz trágico asumido en *Don Perlimplín* a partir del momento en que el protagonista vive la *anagnorisis* (la revelación, el descubrimiento) de su pasión por Belisa. Desde ahí, Perlimplín probará una construcción platónica de la existencia amorosa: se convierte en un amante ideal de su esposa, se disfraza bajo una capa roja y le hace la corte a través de cartas eróticas –muy a la manera de *Cyrano de Bergerac* (HEMPEL, 2000)– y apariciones en el jardín. Y no será por casualidad que este jardín forma parte del título: la dimensión simbólica del espacio exterior encarna la idealización romántica con la cual Perlimplín experimenta el amor –sentimiento ubicado, en su cosmología personal, en una espacialidad ajena, nocturna y misteriosa—.

Muchas son las réplicas del jardín de Perlimplín en la obra de Lorca, como muchas son las fuentes lorquianas de dicho imaginario. La inspiración del bosque shakespeareano de *Sueño de una noche de verano* aparece no solamente en *Amor de don Perlimplín*, sino en las diversas escenas situadas en un plan de simbolismo nocturno en el teatro de Lorca, como en la del bosque del acto tercero de *Así que pasen cinco años* (obra fechada en 1931) o la del bosque donde se consuma la tragedia en *Bodas de sangre* (concluida en 1933), nuevamente en el acto tercero. En un plano más doméstico, podríamos considerar también el invernadero granadino que sirve de metáfora a las penas amorosas de Rosita, en *Doña Rosita la soltera* (pieza de 1934). El balcón de la Julieta de Shakespeare y su sentido lunar ligado a la oscuridad del deseo también quedarán patentes como fuente de la mirada lorquiana: ahí hallaremos el balcón por donde suben los amantes de Belisa o el amante de la Novia en *Así que pasen*.

Son incontables los influjos isabelinos en el teatro y la poesía de Lorca; así lo comprueban estudios consistentes como el de Silvia Adani (1999), entre otros. Pero si el tema es *Amor de don Perlimplín*, el romanticismo del espacio que sirve de escenario a la verdadera leyenda amorosa imaginada por el héroe lorquiano también toma por referente el “Jardín de Marta”, episodio de la primera parte del *Fausto* en el cual los dos amantes –Faust y Gretchen– proyectan sus anhelos de consumación pasional. Al final, si es verdad que el teatro de Lorca es un teatro esencialmente femenino, también es verdad que Perlimplín sobresale en la dramaturgia lorquiana como un personaje que nos hace reflexionar sobre la construcción y la crisis de los tópicos masculinos (la hombría, lo fálico, etc.) en Occidente, de ahí su espejismo con Fausto y la mitología de la masculinidad que conlleva el héroe de Goethe.

Fausto, el científico ajeno a la realidad de los sentidos, encarna como nadie el arquetipo del hombre moderno: su mirada está radicada en los valores de la Ilustración, del antropocentrismo y de la muerte de Dios que, poco después, la confirmará Nietzsche. Pero su afirmación de una nueva concepción del hombre implica ya, en contrapartida, una crisis de lo masculino. El ideario romántico del cual, al fin y al cabo, Fausto y también Perlimplín forman parte polariza racionalidad y sentimentalidad, llevando a un hombre cuya masculinidad presupone la negación, con tintes platónicos, del cuerpo y del deseo en cuanto terreno de la libre expresión del yo.

A Perlimplín le sorprende, tras la boda con Belisa, que se haya enamorado de la esposa. Sin embargo, no queda espacio, en su mirada amorosa, para la consumación erótica. Su vejez contrasta con una especie de eterna infancia en las cosas del amor, hasta tal punto que su criada le recuerda: “Con cincuenta años ya no se es un niño” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.242). Se anticipa, en Perlimplín, la debilidad de lo masculino que Lorca profundizará en futuros héroes de su teatro, como el Director de *El público*, el Joven de *Así que pasen cinco años* o el Juan de *Yerma*, todos ellos incompatibles con la función heteronormativa del varón procreador. En el cuadro segundo, leemos:

BELISA. (*Intrigada.*) Pero ¿y las otras mujeres?
PERLIMPLÍN. ¿Qué mujeres?
BELISA. Las que tú conociste antes.
PERLIMPLÍN. Pero ¿hay otras mujeres?
(GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.249).

La inhabilidad ante el cuerpo femenino y sus misterios concreta el propio error trágico del héroe lorquiano. En un teatro marcado por la colisión entre el hombre y el tiempo, la descendencia constituye la única posibilidad de perpetuación del yo en el futuro –o, según Unamuno (2005, p.106), “un principio de continuidad en el

tiempo”—, aspecto filosófico recurrente en el drama lorquiano. El simbolismo con que Lorca clausurará el primer cuadro es explícito y cristalino: “Aparece don Perlimplín en la cama [con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza]” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.251). Los cuernos con los cuales despierta Perlimplín concretan, cómicamente, la conducta adúltera de Belisa: “La noche de la boda entraron cinco personas por los balcones. Cinco. Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.254).

En una especie de contrapartida a la crisis de la virilidad plasmada en la figura de Perlimplín, Belisa afirma lo femenino como una potencia diametralmente contraria, donde no hay excusas para platonismos, sino el imperativo del cuerpo como gran razón: “¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.248). Como concluimos respecto a las figuras masculinas, también Belisa corresponde al mismo arquetipo de “la mujer con voluntad” (GANIVET, 1996, p.161) que Lorca desarrollará en obras futuras; sus palabras nos dejan adivinar los caracteres de Julieta, en *El público*, de la(s) Novia(s) de *Así que pasen y Bodas de sangre*, de Yerma, en la obra homónima de 1934, y de Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, terminada pocos meses antes de la desaparición del autor en 1936.

La dimensión arquetípica de un “yo” inconcluso

La polarización entre lo masculino y lo femenino, —es decir, el alma y el cuerpo—, como dos universos incompatibles reitera lo incompleto que mueve la existencia de los personajes lorquianos. *Amor de don Perlimplín* anticipa, por tanto, la fragmentación del yo, o su multiplicación en incontables máscaras, que el autor profundizará, poco después, en obras de su teatro imposible, muy concretamente en *El público* y *Así que pasen cinco años*. Por un lado, la irreductibilidad del uno al otro radicada en la relación de Perlimplín y Belisa encuentra precedentes, por lo menos desde el siglo XVIII, en la subjetividad romántica. En este sentido, la incompatibilidad de la pareja lorquiana mantiene relaciones de espejismo con la propia incompatibilidad de Faust y Gretchen en el clásico de Goethe. Por otro, en lo que respecta al desarrollo de una poética de fragmentación del yo, lo incompatible de los héroes lorquianos en esta obra de 1929 pone en marcha su concepción vanguardista del personaje teatral en cuanto ente ficcional, es decir, en cuanto sujeto inconcluso. Se puede decir que la deconstrucción llevada a cabo por las vanguardias teatrales a comienzos del siglo XX se ubica a medio camino entre la autonomía del arte reclamada desde la teoría de la *cuarta pared*—y que Abirached (2011) remite

no a las puestas en escena de Antoine, sino a los escritos teatrales de Diderot– y las perspectivas posdramáticas de la escena contemporánea.

Asimismo, este proceso de fragmentación subjetiva presupone un movimiento de multiplicación, con el cual el personaje se desdoblará en distintas máscaras, sin que ninguna de ellas configure un eje individual. El yo se presenta continuamente sometido a lo inconcluso y su verdad última se encuentra justo en la búsqueda intermitente de un nuevo enmascaramiento (GRANDE ROSALES, 2005). En el caso de *Perlimplín*, la búsqueda de una segunda capa personal, concretada en el disfraz que le permitirá conquistar el amor de Belisa, confirma el despliegue de la personalidad como condición de posibilidad de su existencia amorosa. De ahí que el supuesto amante configure un yo armónico en todo contrario al aspecto avaro y anciano del marido: “Te puedo decir que su belleza me deslumbró. Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.256).

Estas últimas palabras son del propio *Perlimplín*, refiriéndose al amante imaginario que él mismo ha inventado para su esposa; es decir, *Perlimplín* define, en su reflexión, a su doble. Que no quepa duda: estamos ante un personaje que profundiza la mitología del hombre occidental y al tiempo la moderna crisis de la masculinidad. En tal contexto, *Perlimplín* congrega en sus múltiples facetas diversos mitos de lo masculino que flotan en nuestra consciencia colectiva. El encanto que le produce su propia belleza imaginada (y que implicará su trágica muerte) nos remite, de inmediato, al mito de Narciso. Según la versión de Ovidio (2004), Narciso se inclina sobre la fuente para calmar la sed, *Metamorphoses*, vv. 339-510).

La fuente lorquiana sí remite a la matriz ovidiana, pero también a un referente indirecto, es decir, a la presencia de Narciso en la poesía de Góngora (ARSÉNTIEVA, 2006). Recordemos que la imagen de la sed comparece en las palabras de Belisa justamente para describir su inagotable afán amoroso. Además, esta relación metafórica entre el espejo de agua y la muerte se desarrolla, en la poesía de Lorca, muy a partir de los simbolismos rituales de la herencia árabe en el imaginario andaluz (ARSÉNTIEVA, 2006). De todos modos, no por casualidad el mito ovidiano forma parte de las *Metamorfosis: Amor de don Perlimplín es*, desde luego, una obra metamórfica, donde las concepciones de lo masculino y lo femenino, igual que las concepciones de farsa y tragedia, se presentan en un constante juego de transformación.

Afirmación erótica versus crisis de la hombría: la censura y el escándalo

Aunque la experimentación de Lorca radica en bases profundamente estéticas, hay que convenir en que su afán renovador de la escena modernista española no se

disocia de una reflexión moral que, en un plan sociológico, choca con las concepciones y expectativas de su público burgués. Aunque se tome como anecdótico, es importante recordar el episodio del estreno de *Don Perlimplín* por la compañía de Pura Ucelay en 1933 en el Teatro Español de Madrid: nada menos que Gregorio Marañón, el primero en la fila de los humanistas liberales, se levantó de su butaca, supuestamente escandalizado con la visión altamente erótica de la heroína lorquiana y, en contrapartida, con la debilidad varonil de Perlimplín. Quizás Marcolfa, por la propia naturaleza de su función dramática de criada, sea quien mejor describe los tintes de escándalo que catapulta la obra: “Pero, ¿cómo es posible! Don Perlimplín, ¿cómo es posible? ¿Que usted mismo fomente en su mujer el peor de los pecados!” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.259). El adulterio femenino, en *Amor de don Perlimplín*, no solo está consentido por el varón, sino que es él quien lo articula y fomenta. Perlimplín es, por lo tanto, un macho invertebrado.

La anécdota del estreno en el 33 nos remite, por supuesto, al tema de la censura al teatro de Federico García Lorca. Pese al hecho de su éxito como autor teatral a partir del estreno de *Mariana Pineda* por Margarita Xirgu en 1927, nunca se le han quitado la etiqueta de “poeta maldito” (UMBRAL, 1975) —y con ello no nos referimos exclusivamente al embargo de su obra a lo largo del franquismo—. Tal vez el episodio más emblemático de las crispaciones entre la creación teatral de Lorca y su recepción haya sido la suspensión de la representación de *La vida es sueño* de Calderón por la compañía La Barraca en la iglesia de San Juan de Duero, en Soria, el 15 de julio de 1932. El espectáculo, dirigido por Lorca y cuya estética escénica anticipaba muchos de los experimentos surrealistas y expresionistas que en aquel entonces el poeta llevaba a cabo también en su dramaturgia (concretamente en el ciclo de las comedias irrepresentables), no agradó ni a griegos ni a troyanos. La función fue atacada por estudiantes conservadores, disconformes con que un grupo republicano profanase un clásico religioso, pero atacado también por obreros anarquistas, a quienes les pareció un sinsentido que el mismo grupo se presentase con un repertorio de todo menos laico (PLAZA CHILLÓN, 2001).

Hasta aquí hemos hablado de las tensiones surgidas desde el propio tejido social español en los años que antecedieron a la guerra civil y que nos dicen mucho sobre la función social del teatro en la España moderna. Pero cuando nos acercamos al caso de *Don Perlimplín*, hay que considerar también los mecanismos estatales que se interpusieron entre la escritura teatral y la puesta en escena, es decir, la censura en cuanto instrumento oficial de control creativo. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* sería la sexta producción del grupo El Caracol (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Librementemente) y su estreno estuvo previsto para el 6 de febrero de 1929 en la Sala Rex, estudio en la Puerta del Sol donde tenía sede el colectivo independiente de Cipriano Rivas Cherif. Con el agravante de que Primo de Rivera había decretado luto nacional por la muerte de la reina María Cristina,

en el último ensayo de la obra, a puerta cerrada, pocas horas antes del estreno, el general Mazo irrumpió de asalto a la sala de la calle Mayor. Además de prohibir la temporada, los censores clausuraron el teatro, depositando los manuscritos de *Don Perlimplín* en los archivos de la Dirección General de Seguridad, donde permanecieron, hasta la Segunda República, en la Sección de Pornografía (PLAZA CHILLÓN, 1998).

A pesar de que fuera escrita especialmente para El Caracol, además en un momento de intensa colaboración artística entre Lorca y Rivas Cherif, el estreno de *Don Perlimplín* no se produjo hasta que Pura Ucelay recuperase la obra en 1933. Aunque el estreno finalmente se realizó por el Club Teatral Anfistora en tiempos republicanos, el escándalo seguiría formando parte del historial de la obra, y aquí habrá que pensar, en términos sociológicos más que estéticos, ¿qué es lo que en *Don Perlimplín* molestaba al público español de aquel entonces? ¿En qué la obra de Lorca se refleja —o choca contra— el imaginario nacional de aquellos bulliciosos años?

La idea de *crisis de la nación* planteada por Ortega y Gasset (1972, p.98) constituye una especie de condición de posibilidad de la modernidad. “Cuando oigáis decir: ‘Hoy no hay hombres’, entended: ‘Hoy no hay masas’”. La crisis, en este sentido, se presenta como sinónimo de una desintegración colectiva, caracterizada por una nueva configuración del tejido social. Ya no se puede hablar de una nación española organizada desde un centro —castellano y aristocrático— a partir del cual se constituye un imperio, marcado, naturalmente, por la verticalidad de las relaciones de poder entre el centro y las periferias. La Ilustración reiteró la imposibilidad de que las modernas sociedades europeas se configurasen a partir de un todo cohesionado, sino a partir de un espacio público hacia el cual convergen las diversas fuerzas sociales, los diversos “particularismos”, en los términos de Ortega y Gasset (1972, p.70). La moderna desintegración de una muchedumbre que ya no se reconoce en el campo de la cohesión social, sino en un cuerpo colectivo fragmentado, ya aparecía reflejada en el preludeo del *Fausto* de Goethe (2014, p.31-32):

DIRECTOR. [...] Porque, a decir verdad, me gusta ver cómo el gentío afluye en torrente a nuestra barraca, y con penalidades violentamente repetidas, se entruja en la angosta puerta de la Gracia; cuando en pleno día, ya desde antes de las cuatro, anda a empellones hasta la taquilla, y, como en tiempo de hambre para obtener pan a las puertas de la tahona, casi se desnuda por un billete. Milagro tal, sólo el poeta puede obrarlo sobre gente tan heterogénea.

Con un fuerte sentido meta teatral, el preludeo goetheano habla del teatro como lugar en el que convergen las tensiones de la sociedad moderna, es decir, la propia imposibilidad de que el tejido social se comprenda como un conjunto unitario. Pero según Ortega y Gasset (1972) en *España invertebrada*, en el caso español, dicha desintegración social (cuyos síntomas más evidentes quedan

patentes en los separatismos vasco y catalán) no se limita a un fracaso político, sino también a una pérdida, vivida en la sociedad civil, de la hombría en cuanto paradigma ético: vivimos, por lo menos desde el siglo XVIII, una aberrante emergencia del liberalismo y la democracia, idearios incompatibles, en su visión, con el éxito nacional.

La idea de la pérdida de un centro organizador de la vida pública aparece también en las reflexiones de Unamuno sobre el concepto de *Iberia*, donde sostiene la centralidad en el idioma castellano en cuanto elemento de cohesión cultural (MARCOS DE DIOS, 1978). En dicha tendencia centralizadora reconocemos, por lo tanto, que la pérdida de la hombría constituyente de la enfermedad española radica asimismo en una crisis de la idea de nación como expresión de lo viril: la hombría ha perdido los cojones. Y es precisamente de este marco de castración –donde poco queda de los mitos nacionales de exacerbación de lo masculino, es decir, Don Juan y sus derivados– que se nutrirá la dramaturgia de Federico García Lorca, radicada en definiciones de la masculinidad alternativas a la noción hegemónica de hombría varonil.

Estudios como los de Rupert Allen (1974), Carlos Feal Deibe (1989) e Inés Marful Amor (1991), entre otros, plantean, desde un punto de vista psicoanalítico, los temas de la sexualidad, de la ambigüedad entre lo masculino y lo femenino, como también del choque entre la inclinación natural (el deseo, el instinto) y la moral en la obra de Lorca. Pero lo que aquí nos interesa comprender es que *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* plasma, en el campo teatral, la crisis de la virilidad que desencadena, por un lado, el diagnóstico de un descenso de la hombría nacional en cuanto proyecto colectivo español y, por otro, las alternativas de ejercicio de la subjetividad planteadas desde la literatura producida en la Edad de Plata.

Hay que considerar, además, que la discusión planteada por Ortega y Gasset en los años veinte profundiza reflexiones sobre la crisis nacional y las cuestiones de género y sexualidad en un contexto sociológico ya anticipadas por pensadores de la Generación del 98. En este sentido, merece la pena recordar uno de los últimos ensayos de Ángel Ganivet (1996), compuesto entre el 14 y el 27 de febrero de 1896, donde, reflexionando sobre la crisis política española (involucrada, en aquel momento, con las cuestiones más directamente ligadas al contexto colonial, como la guerra de independencia de Cuba), plantea una perspectiva diametralmente opuesta al falo centrismo del Ortega y Gasset de los años veinte. Según Ganivet, la falta de respuestas de España a los cambios globales puestos en marcha desde la Revolución Industrial radica en la poda de la voluntad de la mujer por el modo de vida español. En este sentido, el autor de “El eterno femenino” considera que el desarrollo socioeconómico de España no se volvería efectivo mientras el centro de la vida de la mujer fuese la esperanza de matrimonio (GANIVET, 1996). Además:

Prosaico nos parecerá que las jóvenes hagan su aprendizaje en un oficio o en una profesión y se preparen a vivir por cuenta propia, sin esperarlo todo del hombre; pero hay en ese movimiento una promesa de poesía futura: la de la mujer con voluntad (GANIVET, 1996, p.161).

Se puede decir, por consiguiente, que el teatro de Federico García Lorca plantea dicha discusión desde el punto de vista del deseo: la mujer con voluntad lorquiana es, sobre todo, la mujer que desea. Si nos centramos en la pareja que protagoniza *Amor de don Perlimplín*, dicho imaginario se hace patente, además, en una dialéctica donde la emergencia del deseo femenino implica, en contrapartida, la castración de la potencia masculina. Belisa y Perlimplín son incompatibles como el agua y el aceite. Residen, cada uno, en una concepción distinta del yo: para ella, el yo se afirma en el cuerpo y en lo real; para él, en el alma y en el sueño.

Si regresamos, por último, al recorrido del texto en la escena española de aquellos finales de los años veinte y comienzos de los treinta, no deja de sorprender que una comedia burlesca, inspirada en el cachondeo del universo de los títeres, pudiera provocar reacciones tan efusivas como una censura por razones de pornografía en 1929 o los tintes de escándalo de su estreno en 1933, ya en un contexto republicano. Sin embargo, quizás la reacción desmesurada ante *Don Perlimplín* encuentre explicación en la complejidad estética de la obra. Según Hempel (1998, p.111), traspasada la capa burlesca, la pieza se presenta con “[...] elementos de una creación surrealista en la que adquieren un potencial de múltiples irradiaciones semánticas de carácter simbólico”, con lo cual afronta los órdenes psicológicos y morales de la vida real.

Otros intérpretes de la obra, como Alonso Valero (2008) y Fernández Cifuentes (1986), convergen hacia el siguiente consenso: el público ha ocupado sus butacas dispuesto a disfrutar de una farsa de guiñoles, pero lo que se les presentó fue una auténtica tragedia humana. También García Lorca (1997, v.3, p.406) era consciente de este cariz metamórfico de su obra y así la definió en una entrevista a *El Heraldo de Madrid* el cuatro de abril de 1933: “Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico”. Y lo trágico, por lo menos desde la Grecia del siglo V a.C., hay que tomarlo en serio.

CASTRO FILHO, C. The vertebra of the censorship: Amor de don Perlimplín, a Lorquian erotic aleluya. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.49-63, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín— concluded in 1929 to be staged by Cipriano Rivas Cherif’s independent company El Caracol— is a one of Federico García Lorca’s more innovative play in relation to his own investigation on the concept of “pure drama”. In between tradition and vanguard, i.e. in between*

the actor's body and the puppet's artificial one, the play is indeed a poetic realm where several aesthetic references can be traced, such as Goethe's Faust or Classical mythology, taken from a Gongorian point of view. Furthermore, Amor de don Perlimplín is to be placed within a historical context of reinterpretation of gender and sexuality in Spain, by means of a constant sociological review. At this level, and in the background of Ortega y Gasset's idea of "invertebrate nation", takes place the disintegration of manhood as civilizational ideal. This paper aims to associate García Lorca's poetic investigation – focused as it is on the subject of desire – with the very cultural debate of the 1920's and 1930's in Spain, highlighting the problems with censorship that the play had to deal with.

- **KEYWORDS:** Lorca's "pure drama". *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. Goethe's Faust. Censorship. Manhood crisis. Ortega y Gasset.*

Referencias

ABIRACHED, R. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

ADANI, S. **La presenza di Shakespeare nell'opera di García Lorca**. Bologna: IICapitello del Sole, 1999.

ALLEN, R. C. **Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca**. Austin: University of Texas Press, 1974.

ALONSO VALERO, E. **La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca**. Granada: Atrio, 2008.

ARSÉNTIEVA, N. Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca. In: CAMACHO ROJO, J. M. (Ed.). **La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca**. Granada: Universidad de Granada, 2006. p.249-308.

FEAL DEIBE, C. **Lorca: tragedia y mito**. Ottawa: Dovehouse, 1989.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. **García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

GANIVET, A. **Granada la bella**. Ed. Fernando García Lara. Granada: Diputación Provincial de Granada: Fundación Caja de Granada, 1996.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas**. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. 4v.

GARCÍA-POSADA, M. El teatro imposible de Lorca. In: GARCÍA LORCA, F. **Teatro completo II**. Barcelona: Contemporánea, 2004.p.9-16.

GOETHE, J. W. von. **Fausto**. Trad. J. Roviralta Borrel. Madrid: Alianza, 2014.

GRANDE ROSALES, M.A. El público: la verdad de las máscaras. In: CHICHARRO, A.; SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. **La verdad de las máscaras**: teatro y vanguardia en Federico García Lorca. Granada: Alhulia, 2005. p.117-149.

HEMPEL, W. Don Perlimplín, Cyrano de Bergerac y sus cartas de amor. In: BERCHEM, T.; LAITENBERGER, H. (Ed.). **Federico García Lorca**: actas del Coloquio Internacional Würzburg 1998. Sevilla: Fundación El Monte, 2000. p.97-115.

LAVAUD, J.-M.; LAVAUD, E. Valle-Inclán y las marionetas: entre la tradición y la vanguardia. In: DOUGHERTY, D.; VILCHES DE FRUTOS, M. F. (Ed.). **El teatro en España**: entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939. Madrid: CSIC: Fundación Federico García Lorca, 1992. p.361-372.

MARCOS DE DIOS, A. Carta inédita de Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno. **Colóquio Letras**, Lisboa, n.45, p.36-38, 1978.

MARFUL AMOR, I. **Lorca y sus dobles**: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística. Kassel: Reichenberger, 1991.

MARTÍNEZ, Y. V. Hermenegildo Lanz y los títeres. In: TÍTERES: 30 años de Etcétera, Granada: Parque de las Ciencias, 2013. p.28-47.

MARTÍNEZ NADAL, R. **El público**: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca. México: Joaquín Mortiz, 1974.

ORTEGA Y GASSET, J. **Goethe desde dentro y otros ensayos**. Madrid: Revista de Occidente, 1949.

_____. **España invertibrada**: bosquejo de algunos pensamientos históricos. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

OVIDIO. **Metamorphoses**. Ed. R. J. Tarrant. Oxford: Oxford Classical Texts, 2004.

PLAZA CHILLÓN, J. L. **Escenografía y artes plásticas**: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena: 1920-1935. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998.

_____. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca.** Granada: Comares, 2001.

SORIA OLMEDO, A. **Fábula de fuentes:** tradición y vida literaria en Federico García Lorca. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004.

_____. **La generación del 27:** ¿aquel momento es ya una leyenda? Madrid: SECC, Junta de Andalucía, Residencia de Estudiantes, 2009.

UMBRAL, F. **Lorca:** poeta maldito. Madrid: Biblioteca Nueva, 1975.

UNAMUNO, M. de. Sobre el paganismo de Goethe. In: _____. **Obras completas.** Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966. v.4, p.1376-1382.

_____. **Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios.** Ed. Nelson Orringer. Madrid: Tecnos, 2005.

