

TEXTUALIDAD MIMÉTICA: CALDERÓN
Y GARCÍA LORCA EN *AMOR DE DON PERLIMPLÍN*
CON *BELISA EN SU JARDÍN*

Karla Paola Montalvo de la Fuente*
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

PALABRAS CLAVE: PERLIMPLÍN, INTERTEXTUALIDAD, CALDERÓN, *EL MÉDICO DE SU HONRA*,
MODELO, RUPTURA

Resumen: En este artículo se reflexiona sobre cómo García Lorca incorpora elementos de la tradición española en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, al mismo tiempo que cuestiona dicha tradición. Es decir: mediante un procedimiento de lo que podemos llamar —siguiendo a Gebauer y Wulf— *mimesis diacrónica* con *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, la obra rompe con el modelo y al mismo tiempo construye una identidad femenina distinta a la del contexto español de finales de la década de 1920.

Abstract: In this work I propose to show how García Lorca in the play *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* incorporates the Spanish tradition as a significant element on its composition and, at the same time, it questions and subverts this tradition. With a procedure which can be named —following Gebauer and Wulf— diachronic mimesis in relation to *El*

*karlamontalvo@prodigy.net.mx

Karla Paola Montalvo de la Fuente

médico de su honra, by Pedro Calderón de la Barca, the play breaks up with the Baroque model and brings up a new insight to feminine identity, that challenges norm of the Spanish Society of 1920's age.

La intertextualidad entre *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo* de Federico García Lorca y las obras de honor de los Siglos de Oro, en particular, *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca ha sido notada y establecida previamente, por lo que me centraré en este trabajo en demostrar que la relación textual mimética es utilizada como una estrategia para romper con la tradición y construir una identidad femenina distinta, tanto a la de la tradición literaria-teatral, como a la del contexto de Lorca.¹

En su libro *Mimesis. Culture-Art-Society*, Gebauer y Wulf sostienen que en la Edad Media y el Renacimiento, la *mimesis* era: “creation in reference to a model” (61), lo que se puede entender a través de la consideración de tres aspectos: la relación con la representación, la cual se determina según el tipo de conexión o correspondencia entre el modelo y los resultados de la *mimesis*; la observancia e investigación de los procesos que conducen a las representaciones artísticas concretas y los resultados de los procesos miméticos y la posibilidad de innovar.

Para Gebauer y Wulf las discusiones en torno al estilo y los valores literarios son la expresión de una batalla que se libra en los cimientos de la sociedad, con el fin de decidir quién tiene el poder sobre las expresiones simbólicas y quién dicta la visión del mundo obligatoria. Durante el Renacimiento el control de la Iglesia sobre la sociedad orillaba a los autores a buscar en los modelos clásicos la posibilidad de expresarse a través de un estilo propio: “By appealing to the authority of ancient authors and

¹ Virginia Higginbotham en su libro *The Comic Spirit of Federico García Lorca* menciona como una influencia importante los dramas de honor de los Siglos de Oro. Sin embargo, no ahonda en la relación textual y mimética que establece *Amor de don Perlimplín* con ninguno de esos dramas en especial.

writing under their protection, Renaissance poets bypassed the strictures of ecclesiastical and secular authorities to develop their own personal expressive forms". Retomar a los clásicos era una forma delicada de no ceñirse a las restricciones impuestas por el poder. El prestigio del modelo clásico, protegía a los poetas de no seguir las convenciones artísticas y la visión del mundo cristianas.

En este contexto, Gebauer y Wulf se preguntan: "What does it mean for literary production that texts are related mimetically to other texts, that they thereby give rise to new complex texts?" (62). A partir del Renacimiento el "uso intencional de fragmentos" se volvió un principio moderno de la composición, dando origen a la intertextualidad como un proceso en el que el texto previo y el que hace referencia a él están relacionados miméticamente: el primero se puede ver como base de significado del segundo y este último como una relectura, reinterpretación del primero, transformación y/o reteatralización del modelo, en el caso del texto dramático.

La *mimesis*, entonces, no es meramente la reproducción de modelos existentes. Es representación como transposición: la nueva obra coloca al modelo en un lugar diferente al que pertenecía originalmente.

Según los autores de *Mimesis*, en la acción receptora se da un proceso mimético adicional: los lectores recrean, cambian, reconstruyen la obra según sus predilecciones y su experiencia. En ese sentido, el proceso mimético opera tanto sincrónica como de forma diacrónica: sincrónicamente, entre textos contemporáneos o entre éstos y los lectores, y diacrónicamente cuando el texto refiere a obras del pasado para llenarlas con una *nueva vida*: "which is to say, use a models for creative processes" (90). El uso de modelos, entonces, lejos de ser un elemento que restringe la creación, la estimula o, incluso, la detona.

Durante el siglo XX los modelos literarios y artísticos estuvieron presentes en la literatura y en el teatro: ya sea como un modelo previo existente, concreto, o como un modelo en tanto idea del creador de lo que es la literatura y el teatro. En el caso de *Amor de don Perlimplín*, el modelo está en los dos sentidos: la obra se inscribe en la tradición española y al mismo tiempo se apeg a la visión personalísima de García Lorca sobre el teatro.

La farsa lorquiana, así, tiene una compleja red de intertextualidades, tanto con fuentes populares como cultas.² Dialoga, entre otras, con las aleluyas,³ con las farsas que tratan el matrimonio de un viejo con una joven (como, por ejemplo, *El viejo celoso* de Cervantes), con *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand,⁴ con el *Fausto* de Goethe, con el mito de Ícaro (hay una imposibilidad en la naturaleza de Perlimplín para comprender el cuerpo de Belisa y, en su intento por alcanzarlo, muere) y con los Evangelios del *Nuevo Testamento* (a través del sacrificio de Perlimplín y los campos semánticos que remiten a lo religioso “*sangre gloriosísima de mi señor*” [énfasis mío]).

No obstante lo vasta que es la red de intertextualidades de la farsa lorquiana, la obra establece una relación mimética principalmente con dos grupos textuales: las farsas y los dramas de honor de los Siglos de Oro. Los dos modelos estructurales y temáticos son subvertidos en la

² Véase *The Haunted Stage* de Marvin Carlson.

³ Las aleluyas, según Helen Grant eran: “Hojas volantes populares del siglo XIX [que representaban] en forma pictórica [...] una gran variedad de temas históricos, instructivos [...], didácticos, literarios, políticos y otros de pura diversión como las vidas de bandoleros, de personajes novelescos, o juegos de azar”. Estas aleluyas “consisten en 48 viñetas, distribuidas en ocho filas de seis cuadros cada una” (309). Los cuadros de las aleluyas venían acompañados por dos versos (pareados) de siete sílabas cada uno, lo que coincide con la métrica del título de la obra que nos ocupa. La investigadora, además, consigna dos aleluyas sobre Perlimplín que no comparten la anécdota de la obra lorquiana. La intertextualidad con esta fuente se establece básicamente a través del nombre del protagonista, de la estética grotesca y de la estructura en cuadros.

⁴ Al respecto dice Gene Steven Forrest:

Pese a que críticos y exegetas han insistido en señalar *El celoso extremeño* y *El viejo celoso* de Cervantes y *Le Cocu magnifique* de Crommelynck como posibles fuentes inspiradoras que abrieran paso a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, pocos —y estos tan sólo de refilón— han parado mientes en otra obra que ofrece al drama de Lorca paralelos aún más apremiantes: *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. No es que con esto se quiera comprobar una influencia directa del *Cyrano* en el escritor español, aunque dadas sus extensas lecturas y familiaridad con mucha de la literatura francesa, sería harto probable que Lorca conociera uno de los mayores éxitos del teatro francés. (407)

Textualidad mimética: Calderón y García Lorca...

aleluya lorquiana a través de la hibridez de género: la obra comienza como farsa y termina como tragedia.

Si bien Lorca tuvo contacto estrecho con las vanguardias y algunas de sus obras, como *Poeta en Nueva York* o *Así que pasen cinco años*, están claramente influidas por el surrealismo, su poética le permitió mezclar lo tradicional con lo nuevo o subversivo, lo culto con lo popular, lo religioso o ritual con lo profano. Como bien afirma Higginbotham:

More than other Spanish playwright of his time, Lorca valued his dramatic heritage [...] in his tragicomedies and farces, he stylized traditional comic characters and situations and adapted the age old times and antics farce. Yet, Lorca's works are unquestionably modern and cannot be fully understood apart from the avant-garde art of his day. (41)

En *Amor de don Perlimplín* están presentes tanto la tradición, como la sub-versión. Lorca logra esto a través del cambio de género y los recursos que esa transformación le permite: la farsa subraya la *ficcionalidad* de la obra a través de la hipérbole constante, de la presencia de seres como los duendes y de recursos grotescos como los “grandes cuernos de ciervo” que lleva Perlimplín en la cabeza después de la noche de bodas. Para la transición a la tragedia se utiliza la lírica (el poema que dice Perlimplín al final del primer cuadro), la canción casi ritual que canta Belisa (acompañada de “voces” que son cercanas al coro griego) mientras se prepara para la última escena y el campo semántico del sacrificio que se maneja a partir del segundo cuadro. En *Amor de don Perlimplín* Lorca incorpora la tradición española como elemento significativo al mismo tiempo que la cuestiona y hace algo nuevo a partir de ella.

Un elemento que establece desde el interior las formas subversivas de *Amor de don Perlimplín* es la situación del teatro en España mientras escribe García Lorca: un teatro comercial sin ninguna propuesta artística y un público que asistía para que no lo cuestionaran:

[...] el teatro que no recoge el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con

Karla Paola Montalvo de la Fuente

lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que es “matar el tiempo” [...] Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie [...] actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible. (García Lorca, *Charla sobre teatro*)

Estas afirmaciones nos hablan de la situación en la que el poeta escribe, pero también de su profundo compromiso por hablar desde el latido social, pero no en términos ideológicos, sino del espíritu del pueblo. Para Lorca esto no significa darle por su lado al receptor, puesto que al público hay que: “domar[lo] con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro” (*Charla sobre teatro*). De ahí el efecto desconcertante del desenlace de *Amor de don Perlimplín*, donde el público descubre al mismo tiempo que Belisa que el joven de la capa roja es el marido: la obra coloca a la audiencia en una situación similar a la de la mujer.

Ian Gibson encuentra la primera referencia de la escritura de *Amor de don Perlimplín* en una carta que escribe Federico a Melchor Fernández Almagro en 1925. La carta habla de “una necesidad de ausentarse de Granada y de España [...] ¡Escaparse de la España de Primo de Rivera, con sus censuras y sus tabúes!” (Gibson 422). Este contexto de conservadurismo explica, por un lado, que en 1929 la dictadura prohibiera el estreno de la farsa lorquiana y, por otro, las formas radicales que maneja la obra. La censura encontró su explicación oficial en que el grupo de teatro ensayó durante la muerte de la reina, madre de Alfonso XIII, doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, pero según Gibson la verdadera razón fue “el carácter escandaloso de la ‘aleluya erótica’” (591).

Amor de don Perlimplín refleja una sociedad regida por el *deber ser* y por la hipocresía moral. Al respecto Christoph Eich afirma en su libro *Federico García Lorca: poeta de la intensidad*:

No debería sorprendernos que Lorca llegara a experimentar la cultura de la mayoría con su imperativo moral de conducirse ‘civilizadamente’,

con un ámbito de represión. Las herramientas que consolidan esa conducta civilizada, la ley y la moral, siempre han estado relacionadas en sus orígenes, con el sometimiento y la domesticación. (61)

La aleluya lorquiana pone en la mira la moral española, sobre todo en relación con la sexualidad y la institución del matrimonio. Esta idea del sometimiento y la domesticación a partir de reglas morales extendidas en la sociedad es una de las que, a partir de la intertextualidad con la tradición del honor, la obra critica y satiriza con mayor radicalidad.

La sexualidad en la época de Lorca era, como se sabe, tabú y pecado: “El pecado, con su precio de muerte, constituía el común denominador de la vida para prácticamente todos los jóvenes interesados en el sexo (y, en realidad, incomparablemente más si esa sexualidad en desarrollo producía pasiones doblemente ilícitas)” (48). Para ejemplificar esto, Eich cita a Dalí cuando éste cuenta cómo, durante la época en la Residencia de Estudiantes, iba con prostitutas y en lugar de tener relaciones sexuales con ellas, les pedía que se desvistieran para masturbarse. La anécdota muestra el horror que el joven le tenía al contacto sexual. Coincidió con el crítico cuando establece que el sexo como pecado se volvía aún más *grave* en el caso de que la preferencia fuera homosexual, como sucedía con García Lorca. Éste vivía como un marginado, en una sociedad machista y conservadora.⁵

Lo anterior, un ambiente donde el deseo y el gozo son motivo de castigo, vergüenza o rechazo, constituye uno de los principales puentes entre la tradición del honor en el teatro español y *Amor de don Perlimplín*.

En su libro *Perfect Wives, Other Women. Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Georgina Dopico analiza el cuerpo de la esposa en la época de los Siglos de Oro, como el cuerpo del *otro*, durante los siglos XVI y XVII en España y América.

⁵ Basta con leer cómo, incluso los amigos del poeta, llegaron a cuestionarle su sexualidad. Véase Eich y Gibson, “Dados los prejuicios de esos tiempos, Federico no podía esperar un ambiente auténticamente liberal en ningún sitio, incluso en la famosa Residencia de Estudiantes” (Eich 89).

Dopico llama la atención sobre el término *mujer*, el cual en español tiene tanto la acepción del género, como la de *esposa*. La crítica afirma que la categoría *mujer* marcaba en la época de Calderón un punto de intersección entre dos conjuntos de atributos o posiciones:

[...] what we [...] set forth as a biologic or anatomic one that distinguishes [...] male from female and that is generally used to define the category 'woman', and one determined by a legal, religious-theologic, or economic discourse —or [...] some combination of the three— that under the rubric of 'wife' invests 'woman' with a subject position. (5)

Las mujeres antes del matrimonio eran esposas en potencia y el sacramento les otorgaba una identidad legal, económica y religiosa.

La autora de *Perfect Wives* sostiene que el cuerpo de la mujer casada provocaba en los siglos XVI y XVII una gran ansiedad en la sociedad patriarcal, la cual provenía de la lectura literal del sacramento católico del matrimonio: el esposo y la esposa se convertían en una sola carne literalmente, de la misma manera que el pan y el vino en la consagración lo hacían en el cuerpo y la sangre de Cristo. Para explicar lo que implicaba, en cuanto al honor, la idea de que el esposo y la esposa fueran una sola carne, Dopico cita *El Quijote*:

Y de aquí viene que, como la carne de la esposa sea una misma con la del esposo, las manchas que en ella caen, o los defectos que se procura, redundan en la carne del marido, aunque él no haya dado, como queda dicho, ocasión para aquel daño. Porque así como el dolor del pie, o de cualquier miembro del cuerpo humano, le siente todo el cuerpo, por ser todo de una carne misma, y la cabeza siente el daño del tobillo, sin que ella se le haya causado, así el marido es participante de la deshonor de la mujer por ser una misma cosa con ella. (Cervantes citado por Dopico, 1)

Mientras la mujer fuera virgen, su cuerpo era fácil de leer: el himen, que al romperse sangra, era signo inequívoco de que la mujer no había tenido relaciones. Pero una vez penetrado, no había signos en el cuerpo de la esposa que informaran si había sido infiel o no.

La gravedad de la infidelidad en el contexto de las tragedias de honor radicaba justo en la lectura literal del sacramento: “particularly married women suspected of assuming agency in their desire, were deemed susceptible to [...] contamination” (115). El cuerpo de la mujer era para los hombres una amenaza de contaminación. “If wifely adultery is the stuff of honor dramas it is because in the presence of a literalized marital sacrament by means of which husband and wife ostensibly become one flesh, adultery provides an avenue for the surrogate penetration of the husband’s body” (115). La ansiedad masculina frente al adulterio provenía del miedo a ser penetrado de forma vicaria por el otro. En los tiempos de *El médico de su honra* éste estaba constituido, básicamente, por los judíos y los moriscos.

Por lo anterior, los críticos han establecido una relación entre la obsesión por el honor (que aparece en las obras teatrales) y la obsesión por la pureza de sangre de la época. Se puede hacer una analogía de cuatro términos entre estas dos: (1) la inseguridad del esposo respecto (2) al honor de la esposa es análoga a (3) la inseguridad del cristiano nuevo respecto a sus (4) ancestros musulmanes o judíos. Lo que tenían en común el esposo de las obras teatrales y el cristiano nuevo es que se sentían, o efectivamente lo eran, perseguidos por una transgresión sobre la que ellos no tenían control.

Sin embargo, Dopico considera que también hay una analogía entre la mujer de las obras de honor y el cristiano nuevo, debido a que la mujer en estos dramas se encuentra en una posición vulnerable (igual que el converso), entre el enamorado que quiere seducirla y el esposo que sospecha de ella, a pesar de que es inocente. En el caso de *El médico de su honra*, Mencía no tiene control sobre la insistencia que ejerce su ex amante (Enrique) sobre ella, ni tampoco sobre las tácticas persecutorias que pone en práctica su marido (Gutierre) y es asesinada por un adulterio que jamás consuma.

Esto nos lleva a dos características importantes del modelo de *Amor de don Perlimplín*: la mujer de las obras de honor era acusada por su marido de adulterio y, aunque inocente, era castigada con la muerte. Según esta crítica, esta acción refleja el contexto:

There is no question that sixteenth —and seventeenth— century civil law afforded husbands ample freedom in the disposal of adulterous wives. Title XVII, Law XIII of the *Auténticas* added to Alfonso X's *Siete Partidas* reverses the treatise's earlier prohibition of wife murder, providing the legal vehicle by which husbands could lawfully execute unfaithful wives and their lovers. The 1569 *Recopilación de las leyes destos reynos hecha por mandado de la Majestad Católica del Rey Don Philippe segundo, nuestro Señor* explicitly states: 'si muger casada ficiere adulterio, ella, i el adulterador ambos sean en poder de el marido, i faga dellos lo que quisiere'. (114)

Al respecto ha habido diferencias entre los críticos: los hay quienes consideran que en las tragedias de honor, como *El médico de su honra*, el asesinato de la mujer infiel era una convención dramática, y otros, como la propia Dopico, que han documentado una buena cantidad de indultos reales (*royal pardons*) a maridos que habían castigado con la muerte a sus esposas infieles. La cita anterior muestra que, en efecto, había una gran libertad legal para que los maridos pudieran castigar a las adúlteras.

En *Amor de don Perlimplín*, si bien la institución por medio de la cual se unen Belisa y Perlimplín es la Iglesia, la lectura literal del matrimonio no está presente. La obra sugiere la división clara entre el cuerpo viejo de Perlimplín y el cuerpo joven de Belisa ("Perlimplín: [...] ¡Ah don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerza, tú no podías gozar del cuerpo de Belisa..., el cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas" [495]). Uno de los conflictos más claros del protagonista está dado por el abismo que hay entre su cuerpo y el de su esposa, es decir, su conflicto subraya la división entre ellos.

Por otro lado, Belisa es culpable de la infidelidad y, al contrario de las tragedias de honor, no es su sangre la que "baña" el jardín, sino la de Perlimplín: es él quien muere.

Sobre la aleluya erótica, Lorca afirmó: "Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico. El héroe, o antihéroe, a quien hacen cornudo, es español y calderoniano, pero *no quiere reaccionar calderonianamente*, y de ahí su lucha, la tragedia grotesca de su caso" (*Obras completas*, III. 518, énfasis mío). El autor, como revela la cita, era consciente del modelo y de su ruptura: Perlimplín no desea reaccionar

como un héroe calderoniano; no quiere asesinar a su esposa. De ahí que no se lea la muerte de Perlimplín únicamente como una venganza; si lo es, al menos es distinta a la que lleva a cabo Gutierre en *El médico de su honra*. Esto se vuelve más radical si tomamos en cuenta que en la obra de Lorca, la mujer es culpable, mientras que en la de Calderón es inocente.

Esta diferencia entre *Amor de don Perlimplín* y su modelo se puede interpretar desde la perspectiva de lo que afirma René Girard en su libro *La violencia y lo sagrado*. No hay que olvidar que el cambio en la obra lorquiana con respecto a la de Calderón no se da hacia un desenlace feliz. El derramamiento de sangre sigue presente, pero con un sentido distinto: no se trata de limpiar el honor manchado; el marido sacrifica su vida en aras de que su esposa pueda tener un alma.

El crítico, afirma que el sacrificio está íntimamente ligado con la violencia. El mecanismo de ésta puede

[...] describirse como un círculo vicioso; una vez que la comunidad ha penetrado en él, ya le resulta imposible la salida [...] hay que reconocer a la violencia un carácter mimético de tal intensidad que la violencia no puede morir por sí misma una vez que se ha instalado en la comunidad. (89)

Justo es esa capacidad mimética de la violencia la que la hace tan peligrosa y, por ello, el sacrificio resulta tan necesario en las comunidades; Girard afirma que éste funciona como un mecanismo de prevención.

La violencia en *El médico de su honra* la desatan los celos de Gutierre y termina en el asesinato de Mencía. Como veremos más adelante, Dopicó ve en el desenlace de la tragedia el anuncio de que esa violencia se repetirá; pero, estrictamente hablando, que Gutierre asesinara a Leonor no implicaría una *mimesis* de la violencia, excepto que leamos el asesinato de Mencía como el modelo que se pone el propio protagonista para después repetirlo. La *mimesis* violenta está presente pero basada en una violencia fundadora que, dentro de la realidad de la obra, no se dio: la supuesta infidelidad de Mencía lleva a Gutierre a buscar la venganza, y ésta excede por mucho a la supuesta violencia primera.

Karla Paola Montalvo de la Fuente

En *Amor de don Perlimplín* la primera violencia la comete Belisa contra Perlimplín (con la complicidad de las risas burlonas de la audiencia): le es infiel con los cinco “representantes de la Tierra”, lo ridiculiza en público (se pasea con sus amantes, por ejemplo) y lo lastima (“muerto de amor”). Quizás esto último es lo más grave desde la perspectiva del esposo: lo agrede al no amarlo.

La relación entre sexualidad y violencia la indica Girard de la siguiente forma:

Hasta en el interior de un marco ritual, cuando se respetan todas las prescripciones matrimoniales y las demás interdicciones, la sexualidad va acompañada de violencia; tan pronto como escapa a este marco, en los amores ilegítimos, el adulterio, el incesto, etc., esta violencia y la impureza que resulta de ella se hacen extremas. La sexualidad provoca innumerables querellas, celos, rencores y batallas; es una permanente ocasión de desorden, hasta en las comunidades más armoniosas. (42)

El tema de las dos obras por sí mismo implica la violencia y en los dos muere un inocente: en el modelo es la esposa que no consumó la infidelidad y en la aleluya erótica el marido cornudo, quien no es sólo inocente sino, además, el ofendido.

Girard menciona a ciertas comunidades cuyos integrantes después de una falta, en lugar de castigar al culpable, hacen un rito donde sacrifican a alguien tangencialmente vinculado a él (un familiar cercano, por ejemplo): “Convertir al culpable en víctima sería realizar el mismo acto que exige la venganza, sería obedecer estrictamente las exigencias del espíritu violento” (33). En este punto aparece una de las diferencias fundamentales entre *El médico de su honra* y *Amor de don Perlimplín*, ya que si bien Gutierre quiere “limpiar” su honor, lo que implica hasta cierto punto la idea de la muerte de la esposa como un rito que purifica lo que se manchó, en realidad obedece a las exigencias de su espíritu violento. Desde su perspectiva no está sacrificando a una inocente, sino castigando a la culpable: se está vengando. Girard entiende a la violencia como una fuerza que tarde o temprano encontrará

una salida. Si es a través de castigar al culpable, habrá un nuevo ofendido que pretenda vengar a su vez al agresor y así sucesivamente. En Calderón aparentemente no hay quien pueda vengar a Mencía, pues la autoridad, el Rey, consiente del crimen, decide pasarlo por alto. Que se oculte, en este caso, permite que no se contagie la violencia, pero como la inseguridad y la desconfianza del protagonista subsisten, es probable y lógico predecir que la violencia volverá a aparecer.

En el caso de Perlimplín, ¿quién es el sacrificado? Por un lado, es claro que quien muere es el marido. Pero la ambigüedad se da, como bien lo nota Higginbotham, cuando una vez que aparece herido en escena *asume* el papel del joven de la capa roja. La encarnación del personaje creado por él dice que Perlimplín “salió corriendo por el campo y no le verás más nunca”. La muerte que el protagonista *representa* es la del joven, no la suya. Se puede decir que esto es una delicadeza de interpretación, pero es interesante que en el último cuadro, a nivel del discurso, se sacrifique al amante imaginario. Al final, mueren tanto uno de los ofensores (el ficcional) como el ofendido. De esta forma metafórica y ambigua se cierra el círculo violento.

Lo mimético, por otro lado, se da no sólo en la representación de este ser sacrificado, sino en que el sacrificio de esta figura ambigua (Perlimplín/joven de la capa roja) da como resultado algo bastante similar a lo que resultó de la violencia originaria; a partir de ésta, Perlimplín dejó de “quedarse en las puertas” y comenzó a vivir. Parece, entonces, que Belisa, a raíz del desenlace, será capaz de vivir de una forma más plena, pues es apta de amar con *alma* y *carne*.

El mismo hecho de que Perlimplín inscriba su acción en el sacrificio, le da a la obra un carácter ritual. Pero, además, hay otros elementos: la referencia a la última cena, el baño de Belisa antes de la escena final y la canción. El ritual, como diría Girard, previene que la violencia se contagie; así sucede en *Amor de don Perlimplín* que a diferencia de *El médico de su honra* no anuncia ni sugiere una futura violencia.

Otra diferencia entre la tragedia de honor y la farsa lorquiana está en la figura del esposo. Dopico nos hace ver que Gutierre es suspicaz y lee equivocadamente los signos que encuentra (el cuchillo que deja Enrique en su casa, la carta que escribe Mencía). En cambio, Perlimplín

Karla Paola Montalvo de la Fuente

no desconfía, porque es un ingenuo. Lo ridículo de la segunda parte del cuadro primero (cuando ya se ha consumado la infidelidad) descansa en el contraste entre la obviedad de los signos de la infidelidad y la falta de malicia de Perlimplín para leerlos:

Perlimplín: ¿Por qué están los balcones abiertos?

Belisa: Porque esta noche ha corrido el aire como nunca.

Perlimplín: ¿Por qué tienen los balcones cinco escalas que llegan al suelo?

Belisa: Porque así es la costumbre en el país de mi madre.

Perlimplín: ¿Y de quién son aquellos cinco sombreros que veo debajo de los balcones?

Belisa (*Saltando de la cama*): De los borrachitos que van y vienen, Perlimplinillo. ¡Amor!

(Perlimplín la mira, quedándose embobado.)

Perlimplín: ¡Belisa! ¡Belisa! ¿Y por qué no? Todo lo explicas bien. Estoy conforme. ¿Por qué no ha de ser así? (477-478)

La parodia con respecto a las tragedias de honor es clara: los signos, si bien no emanar del cuerpo de Belisa, son evidentes, las preguntas inquisitorias de Perlimplín resultan ridículas por eso. Y, sin embargo, el protagonista cede, “¿Por qué no ha de ser así?”, ante las respuestas cínicas, cargadas de doble sentido (“ha corrido el aire como nunca”, “de los borrachitos que van y vienen”), de Belisa. La escena se mueve entre lo ridículo y lo patético si tomamos en cuenta que a lo largo de ella Perlimplín ha traído en la cabeza unos cuernos “enormes”.

El mecanismo, pues, al plantearse como farsa, es el contrario al de *El médico de su honra*: la obra no se centra en la ilegibilidad de los signos que pudieran informar de la *contaminación* del cuerpo femenino; éstos están a la vista de todos; por ello Perlimplín es ridículo.

Por otro lado, aunque el protagonista de la aleluya acepta las explicaciones de su mujer, se da cuenta de su infidelidad, pero en lugar de reaccionar con furia en primera instancia, lo hace con dolor. El poema que dice al final de ese acto (mencionado más arriba como uno de los

recursos para transitar a la tragedia) apunta, más que al miedo por la penetración vicaria o a la mancha del honor, al dolor de saberse no correspondido:

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido;
herido,
muerto de amor. (479)

El honor no le preocupa, más adelante en la obra, el protagonista canta, hablando de sí mismo en tercera persona: “¡Don Perlimplín no tiene honor!/ ¡No tiene honor!” (489). Eich explica este pasaje de la siguiente manera: “es su determinación [la de Perlimplín] de vivir más allá de la moralidad aceptada en herencia lo que lo hace cantar con orgullo” (114).

La infidelidad, entonces, no se presenta en la obra como un problema social ni de apariencias, sino como uno profundamente personal. Esto explica por qué el personaje no reacciona calderonianamente: no entiende la infidelidad en los términos en que lo hace Gutierre. Mientras éste vive obsesionado con proteger su honor (hay que recordar que no se casó con Leonor porque vio salir un *bulto* de su casa y dedujo erróneamente que ella le era infiel), Perlimplín sufre por la falta de amor de Belisa.

Éste asume que el cuerpo de su esposa es indescifrable (“¡Tu cuerpo!... ¡¡¡que nunca podría descifrar!!!” [494]) y Gutierre se empeña en interpretar lo que ve como evidencia de la contaminación del cuerpo de Mencía como, por ejemplo, cuando la encuentra sola en el jardín y se pregunta por qué no hay una criada que la acompañe. Cree que puede encontrar evidencias de que el cuerpo de su esposa fue penetrado.

No obstante lo anterior, Perlimplín también es un lector. No del cuerpo de Belisa que es indescifrable, sino de lo que ella *espera* o *esperaría* de él para amarlo. Según Žižek, “La pregunta original del deseo no es directamente ‘¿qué quiero?’, sino ‘¿qué quieren *los otros* de mí?, ¿qué ven en mí?, ¿qué soy yo para los otros?’” (19). Perlimplín es capaz de responderse esas preguntas a partir de leer *correctamente* el deseo de su

esposa. Con base en esa lectura construye la figura de un hombre que Belisa no había imaginado; él sabe lo que ella desea. Perlimplín acepta que es viejo para amarla, pero al mismo tiempo tiene claro que la ama como ella desea. Esto lo confirma la protagonista en el cuadro segundo: “Belisa: [refiriéndose al joven de la capa roja, que es Perlimplín] Lo que no cabe duda es que me ama como yo deseo” (485). Lo que significa ese “como yo deseo” se hace evidente cuando Belisa recita alguna de las cartas del joven de la capa roja: “Belisa, ¿no es tu alma lo que yo deseo!, ¿sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!” (486).

Perlimplín construye un hombre joven y hermoso: “Hace quince días vi a ese joven por primera vez. Te puedo decir con toda sinceridad que su belleza me deslumbró. Jamás he visto un hombre en quien lo varonil y lo delicado se den de una manera tan armónica” (484). Ese cuerpo perfecto, a la altura del de Belisa, es el que le permite al protagonista expresar su amor sin que sea ridículo: un amor apasionado, carnal, centrado en el cuerpo (lo que ella más ama, según él: “Yo necesito que ella ame a ese joven más que a su propio cuerpo” [489]). De esa forma, Perlimplín lee muy bien que ama a Belisa como ella lo desea, pero no tiene el cuerpo joven y hermoso que permitiría la correspondencia.

Se trata de una *mimesis* dentro de la *mimesis*, del teatro dentro del teatro, elemento presente prácticamente en toda la obra.⁶ El joven de la capa roja es la representación tanto del deseo de Perlimplín (tener el cuerpo adecuado para amarla) como el de Belisa (ser amada por su cuerpo).

⁶ Vimos antes la representación que hace Perlimplín del joven de la capa roja hacia el final de la obra. En el prólogo, por otro lado, el teatro dentro del teatro funciona para representar a su vez, la sociedad hipócrita y la forma en la que los personajes son manipulados. Los balcones (el de Perlimplín y el de Belisa) aparecen como escenarios donde se arregla el matrimonio por conveniencia. La simetría entre los personajes en escena (Belisa y la madre por un lado, Perlimplín y Marcolfa, por el otro) tiene que ver con la idea de los *monigotes* que menciona Lorca en la cita antes referida: la madre le dice a Belisa qué es lo que le conviene y con qué está de acuerdo, mientras Marcolfa le dicta a Perlimplín lo que debe decir. De esa forma se hace énfasis en las formas sociales como simulación.

Textualidad mimética: Calderón y García Lorca...

En lo referente al final, como ya mencione, no se trata sólo de que la obra de Lorca resuelva la anécdota de una manera distinta a como la resuelve la tragedia de honor de Calderón. En el desenlace de *El médico de su honra* hay dos elementos importantes a considerar: el primero es que el matrimonio entre Leonor y Gutierre se planea frente al cuerpo muerto de Mencía, lo que parece sugerir que se repetirá la historia. Y el otro elemento es cuando Gutierre le dice al rey:

Mencía, a quien adoré
con la vida y con el alma,
anoche a un grave accidente
vio su perfección postrada.
(III, vv. 786-789)

Dopico dice sobre este pasaje:

This almost macabre instance of irony, which inscribes the casada's perfection within the absolute stillness and total containment of death, is the culminating moment of an escalating process throughout the play that seeks to enclose —and even encorpse— the female body as a means to control her erotic agency and the male anxiety it provokes. (117)

El diálogo de Gutierre es irónico pues, por un lado, dice que la muerte *accidental* destruyó la *perfección* de Mencía cuando, en realidad, Gutierre la asesinó justo por su imperfección. Sólo en la muerte puede por fin controlarla plenamente. De esa forma, la obra construye la verdadera perfección como la posibilidad del protagonista de leer y de controlar el cuerpo de la esposa.

Esta idea de la muerte como la perfección, y de la crueldad que hay implícita en ella, se presenta en *Amor de don Perlimplín* cuando el personaje le dice a Belisa con respecto al joven de la capa roja en el cuadro tercero:

Perlimplín: Pues en vista de que le amas tanto, yo no quiero que te abandone. Y para que sea tuyo completamente, se me ha ocurri-

Karla Paola Montalvo de la Fuente

do que lo mejor es clavarle este puñal en su corazón galante.
¿Te gusta?
Belisa: ¡Por Dios, Perlimplín!
Perlimplín: Ya *muerto*, lo podrás acariciar siempre en tu cama, tan *lindo* y *peripuesto*, sin que tengas el temor de que deje de amarte. Él te querrá con el amor infinito de los difuntos. (493, énfasis mío)

Lo que evidencian estos diálogos es la perversión que implica la idea del amor al cuerpo, sin tomar en cuenta el alma; amor que él mismo practica. Al reducir al otro a su cuerpo (verlo como objeto, en el caso de *El médico de su honra*), se ignora su voluntad y su vitalidad; de ahí que Perlimplín lleve la idea al extremo para denunciar su perversión.

Dopico afirma que a lo largo de la obra, el protagonista calderoniano busca a través de diferentes mecanismos controlar el cuerpo ilegible y ambiguo de su esposa casada, hasta encontrar en la muerte el definitivo. Esos otros mecanismos son el cuerpo encerrado, la boca cerrada y la casa con llave: “The enclosure of the body within the locked house gives way in the drama to the containment of the word (the closed mouth) in order to prevent its adulterous dissemination” (118). Mencía está encerrada en casa de Gutierre y nunca sale de ella durante toda la obra. La autora de *Perfect Wives* llama la atención sobre el contraste entre la facilidad que tiene el esposo de abandonar durante la noche la cárcel, mientras Mencía no puede salir de su casa.

De esos tres elementos, el caso de la boca, de la palabra que no debe salir, es el más complejo en la obra de Calderón, debido a que se impone tanto al esposo como a la esposa.

En cuanto a Mencía, durante la jornada I, después de enterarse que es Enrique quien sufrió el accidente, y quien está en su casa, dice:

[...]
¡Oh, quién pudiera, ah cielos,
con licencia de su honor
hacer aquí sentimientos!
¡Oh quién pudiera dar voces,
y romper con el silencio

Textualidad mimética: Calderón y García Lorca...

cárceles de nieve, donde
está aprisionado el fuego,
que ya resuelto en cenizas,
es ruina que está diciendo:
'Aquí fue amor'! Mas, ¿qué digo?
¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
Yo soy quien soy; vuelva el aire
los repetidos acentos
que llevo, porque aun perdidos
no es bien que publiquen ellos
lo que yo debo callar;
porque ya con más acuerdo,
ni para sentir soy mía. (vv. 122-139)

La cita muestra cómo el espacio de la mujer, que ha sido *colonizado* por el marido, no es sólo el físico (la casa, que es violada en primera instancia por accidente por Enrique y después de forma deliberada), sino también el interior (“ni para sentir soy mía”). Por otro lado, Mencía se permite expresar sus emociones por su ex amante y de inmediato se arrepiente: pide que el aire vuelva los acentos que *publican* aquello que ella debe *callar*. No sólo está encerrada, sino que además está silenciada, justo por el temor de que su honor se *manche* y con él, el de su esposo: “For Mencía, giving desire a word implies endowing it with a body that Gutierre can read for symptoms of adulterous disease” (Dopico 126). En ese sentido, las palabras dan materialidad, cuerpo, a la pasión ilegítima que siente por Enrique.

Gutierre tiene que presentar como un accidente la muerte de su esposa para no exponerse a la deshonra:

Gutierre: [...]
Y os he de curar honor;
y pues al principio muestra
este primero accidente
tan grave peligro, sea
la primera medicina

Karla Paola Montalvo de la Fuente

cerrar al daño las puertas,
atajar al mal los pasos;
y así os receta y ordena,
el médico de su honra,
primeramente la dieta
del *silencio*.

(II, vv. 645-654, énfasis mío)

Si Gutierre asesina a su mujer sin ocultarlo corre el riesgo de tener que explicar por qué lo hizo y de esa forma provocar que la gente se entere de su deshonor. El miedo al “qué dirán”, sostiene Dopico, es un punto esencial en la ecuación del castigo al adulterio en la época de Calderón:

The drama's imperative to secure linguistic containment [...] clearly responds to the public/private binarism so central to the concept [...] of honra in the Golden Age plays. There are a number of paradoxes inscribed in the mechanics of honor not the least of which its problematic relation to the qué dirán. Honra [*sic*] as manifested in these plays, is a social construction that depends, almost exclusively, on public opinion; deshonras, accordingly, must be kept secret. (129)

El honor como construcción social, basado en la opinión pública y en el qué dirán, es un elemento que recorre casi todo el teatro lorquiano. Contemporánea de *Amor de don Perlimplín*, en *La zapatera prodigiosa* (escrita en 1926 y representada en 1930) ya está presente el tema: en espera de su marido y con la presión del pueblo encima, la protagonista se defiende: “Nunca se rinde la que, como yo, está sostenida por el amor y por la honradez” (450). En *Bodas de sangre*, posterior a la aleluya erótica (escrita alrededor de 1932 y estrenada en 1933), la novia le dice a la madre: “Pero ¡eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo, por mi cuerpo. La retirarás antes tú” (796). En esta obra la novia es honrada (no tuvo relaciones sexuales con Leonardo), pero ante los ojos de la sociedad se *fue* con él y por eso es una pérdida.

En *La casa de Bernarda Alba* (escrita en 1936), Bernarda ordena “Silencio” a sus hijas tras el suicidio de Adela y afirma “Mi hija ha muerto virgen”, como una forma de proteger su honor, manchado porque la hija se entregó a Pepe, el romano. Durante la obra hay varias ocasiones en las que la protagonista calla a las hijas por el miedo a que las vecinas estén oyendo a través de las paredes. Es quizás esta última obra en la que con más profundidad y detalle retrata el poeta ese mundo donde la deshonra debe ser silenciada, en aras de cubrir las apariencias.

Como ya mencioné, Lorca comienza a trabajar en *Amor de don Perlimplín* en 1925 pero la termina alrededor de 1928. Se trata de una obra de experimentación (no es extraño que para cuando comenzó a trabajarla acabara de escribir, por ejemplo, el diálogo *La doncella, el marinero y el estudiante*) que, a diferencia de lo que hace en obras como *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*, busca delinear a los personajes con los mínimos elementos: “El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín es el boceto de un drama grande. No he puesto en él más que las palabras precisas para dibujar a los personajes” (521), dijo el poeta en 1933. Gibson cree que por haberla llamado *boceto* Lorca pensaba trabajar y desarrollar la obra posteriormente; nunca lo sabremos. Lo cierto es que más allá de las especulaciones, ese dibujar con las *palabras precisas* es uno de los valores del texto. A través de la economía y de los trazos, la obra construye la complejidad de los personajes y de la situación.⁷

Habría que distinguir, por otro lado, que *Amor de don Perlimplín* es quizá la única obra de Lorca que aborda el honor desde la perspectiva masculina. En las citas anteriores se puede apreciar que son las mujeres las que se preocupan por él. Si bien es cierto que Perlimplín afirma que

⁷ Uno de los valores de esta obra es que con pocas palabras y trazos se logra construir personajes complejos, mientras que en otras como *La casa de Bernarda Alba*, hay valores que están relacionados con el detalle en la construcción de los personajes; se debe a que se trata de tratamientos distintos con intencionalidades diferentes. La idea de boceto y el trazo elemental en la aleluya es lo que mejor concuerda con la idea de “teatro de monigotes”: no personajes realistas o con una psicología delicada, sino marionetas grotescas que sufren una transformación profunda.

no tiene honor y desafía la convención social al burlarse de esa idea, sí dialoga con esa tradición, mientras que Belisa permanece indiferente a ella (nunca habla de su honor o del de su esposo).

Siguiendo el modelo, *Amor de don Perlimplín* toma en cuenta el binarismo público/privado mencionado por Dopico, pero lo hace de una forma radicalmente distinta: la relación de lo privado con lo público se presenta en una de las escenas más enigmáticas de la obra (la de los duendes).

Según Higginbotham el diálogo de los duendes: “forms an interlude in the action, indicating the passage of time” (34). Respecto a la palabra “duende”, Eich afirma:

Duende significa literalmente ‘señor de la casa’, ha pasado al folklore español como una figura traviesa, capaz de intervenir para lo mejor y para lo peor en la vida cotidiana de los mortales (dos duendes aparecen con esta función en el teatro de Lorca en la obra *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*). (64)

Estos dos duendes aparecen en escena, siguiendo a Eich, para intervenir tanto para bien como para mal. Mal, porque esa infidelidad terminará en la muerte de Perlimplín (tanto la metafórica como la *literal*) y para bien pues él no lamenta su amor por Belisa sino que, cuando Marcolfa manifiesta arrepentimiento por haberlo convencido de casarse, él se lo agradece porque: “¿y yo? Antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo... Me quedaba en las puertas... ¡En cambio, ahora!... El amor de Belisa me ha dado un tesoro que yo ignoraba... ¿Ves? Ahora cierro los ojos y... veo lo que quiero” (488).

Por otro lado, como interpreta Francis Fergusson: “Belisa’s initiation into love’s mystery, corresponding to Don Perlimplín’s initiation in the first scene” (169-170). Ciertamente, Belisa adquirirá un alma y se iniciará en el misterio del amor como lo hizo el protagonista. Los duendes, en ese sentido, aparecen con la ambigüedad que el final y el sacrificio de Perlimplín implican.

Sin embargo, la escena no sólo funciona como una manera de hacer pasar el tiempo o como un indicio de la ambigüedad del final, sino como

los propios personajes lo indican, un mecanismo en donde se oculta para mostrar: “Duende 2.º: [...] Siempre es bonito *tapar* las faltas ajenas. Duende 1.º: Y que luego el público se encargue de *destaparlas*” (473, énfasis míos).

La referencia al público no es gratuita: le ocultan la infidelidad de Belisa para que por sí mismo la descubra. Por un lado, la escena acentúa la teatralidad al hacer que los personajes le hablen directamente a la audiencia y, por otro, representa esa relación entre lo privado (la *falta* de Belisa) y lo público (que se enteren los espectadores). De esa forma, los espectadores representan a las *gentes* que esparcen el chisme:

Duende 2.º: Este asunto estaba...

Duende 1.º: ¡Clarísimo!

Duende 2.º: Todo el mundo se lo imaginaba.

Duende 1.º: Y el comentario huiría hacia medios más misteriosos.

Duende 2.º: Por eso, que no se descubra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla.

Duende 1.º: No, que no se enteren [...]

Duende 2.º: Don Perlimplín. ¿Te hacemos un mal o un bien?

Duende 1.º: Un bien..., porque no es justo poner ante las miradas del público el infortunio de un hombre bueno.

Duende 2.º: Es verdad, compadrito, que no es lo mismo decir ‘yo he visto’ que ‘se dice’.

Duende 1.º: Mañana lo sabrá toda la gente.

Duende 2.º: Y es lo que deseamos.

Duende 1.º: Comentario quiere decir mundo. (475-476)

Los duendes no sólo son una estrategia efectiva para no mostrar la infidelidad de Belisa con cinco hombres, sino que al no permitir que el espectador la presencie la coloca en el nivel de rumor. El espectador nunca *verá* la infidelidad sino que la inferirá de lo que *se dice* en la obra; aunque, en realidad, será obvio en cuanto aparezca Perlimplín con los cuernos. Sin embargo, éstos también se pueden ver como un signo que hace evidente lo que la escena de los duendes sugirió: “Cinco frías camelias de madrugada se han abierto en las paredes de la alcoba”, “cinco

balcones sobre la ciudad" (475). De esa forma, los duendes reducen la infidelidad de Belisa a un chisme y saben que el *se dice* resulta sumamente peligroso, en el sentido de que disemina con gran velocidad la información: "Comentario quiere decir mundo". Esto se enfatiza si tomamos en cuenta que los duendes no tienen nombre, ni hay una distinción clara de identidad entre ellos: la frase de uno la concluye el otro. Pero son dos, no uno, por lo que también implican colectividad: una colectividad anónima, que en tono de burla cuenta la desgracia de Perlimplín.

Así, la aleluya, a través de los duendes lleva a escena —en un tono fársico— los miedos que tanto Mencía como Gutierre en *El médico de su honra* tienen con respecto a la palabra y al qué dirán. *Amor de don Perlimplín*, de esa forma, marca otra diferencia con el modelo (no sólo en los recursos): la deshonor es inevitable; desde el principio del matrimonio *se sabe* porque *se dice* que Perlimplín es un cornudo. La situación en el caso de esta obra lorquiana está llevada al extremo: el marido es ridiculizado hasta sus últimas consecuencias y, por ello, que no busque la venganza, acentúa la subversión en relación con el modelo y con la moral de la época.

El último elemento de *Amor de don Perlimplín* con respecto al modelo calderoniano que me interesa analizar es la fórmula de identidad que se maneja en *El médico de su honra*: el "soy quien soy" de Mencía y el "Mencía es quien es,/ y soy quien soy" de Gutierre (Calderón).

Cuando la esposa dice "soy quien soy", es en el contexto de no permitirse decir la pasión que aún siente por Enrique; de esa forma apunta a que su identidad es ser esposa: no puede hablar porque es su estado civil. En el caso de la cita del marido, como señala Dopico, también está vinculada con la identidad: a través del quiasmo "Mencía es quien es,/ y soy quien soy" (por medio del cual se relacionan las palabras *Mencía* y *soy*, y *es* y *soy*) se redunda en la idea de que marido y mujer son una sola carne. Mencía es su esposa.

En contraste, la identidad de Belisa se construye en la obra lorquiana como una identidad independiente. Perlimplín se sacrifica en aras de otorgarle un alma, a través de conseguir que sea capaz de amar algo más que su propio cuerpo; que sea capaz de imaginar y de desear a otro. De esa forma, permite que ella deje de ser objeto de deseo (y de

asumirse como tal “el que me busque con ardor me encontrará”) para ser sujeto (“Lo quiero con toda la fuerza de mi carne y de mi alma”). La ruptura con el modelo no sólo se da en un nivel formal, vanguardista, propia del arte de la época, sino que critica la visión del mundo, en especial sobre la identidad y el papel de la mujer que dicho modelo edifica y sostiene. Visión del mundo que, a pesar de la distancia histórica, no era muy distinta a la que predominaba en la sociedad española de finales de la década de 1920. En ese sentido, el cuestionamiento es tanto sincrónico como diacrónico:

[...] en 1926 [...] la situación política del país había cambiado sustancialmente, tras el golpe de estado del general Primo de Rivera [...] el Estatuto de 1924 [...] había concedido a las mujeres el derecho a ser elegibles (*sólo las solteras y viudas con patria potestad, quedando excluidas las casadas* [...]) y elegidas (en la práctica, designadas por el gobierno). (Blasco 68, énfasis mío)

Las mujeres en España lograron el derecho pleno al voto hasta 1931 y la ley que les permitió divorciarse se aprobó hasta 1932. En el Estatuto Municipal de 1924 al que hace referencia la cita se definía a las mujeres que podían votar en contraste a las que no: “el general Miguel Primo de Rivera otorgó el voto en las elecciones municipales a la mujer ‘que no esté sujeta a la patria potestad, autoridad marital o bajo tutela superior’” (“70 años del voto...”). En España, en 1924, el marido seguía considerándose una autoridad sobre la mujer. En ese sentido, *Amor de don Perlimplín* se escribe en un contexto donde la mujer todavía no es entendida como un individuo, con identidad propia y con derechos políticos plenos.

Este punto es quizás el más subversivo y radical de la obra lorquiana: la mujer-objeto, al asumir su subjetividad sin necesidad de ser esposa o amante (pues las dos figuras que se lo permitirían desaparecen con la muerte de Perlimplín), si bien se queda sola, encuentra en esa soledad la posibilidad de asumir su identidad y su individualidad.

Karla Paola Montalvo de la Fuente

La aleluya erótica de García Lorca no es, pues, únicamente un experimento formal. A través de la ruptura del modelo, Lorca construye la posibilidad de una nueva identidad femenina.

OBRAS CITADAS

- Blasco, Inmaculada. "Feminismo católico." *Historia de las mujeres en España y América Latina*, IV. Dir. Isabel Morant. Madrid: Cátedra, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/Servlet/SirveObras/01715852437816033090035/p0000001.htm#1>>. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2009.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Michigan: University of Michigan, 2001.
- Dopico Black, Georgina. *Perfect Wives, Other Women. Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Eich, Christoph. *Federico García Lorca: poeta del la intensidad*. Madrid: Gredos, 1970.
- Fergusson, Francis. "Don Perlimplín: Lorca's Theater-Poetry." *Lorca: A Collection of Critical Essays*. A Spectrum Book: Twentieth Century Views. Ed. Manuel Durán. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. 167-175.
- Forrest, Gene Steven. "El conflicto imaginativo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Cyrano de Bergerac*." *Neophilologus* 62, no. 3 (julio 1978): 406-410.
- García Lorca, Federico. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín; Bo-das de sangre; La casa de Bernarda Alba; La zapatera prodigiosa. Obras Completas*, II. México: Aguilar, 1991.
- _____. *Obras Completas*, III. México: Aguilar, 1991.
- _____. "Charla sobre teatro." <<http://www.fut.es/~picl/libros/glorca/gl001201.htm>>. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2009.

Textualidad mimética: Calderón y García Lorca...

- Gebauer, Gunter y Christoph Wulf. *Mimesis. Culture-Art-Society*. Berkley: University of California Press, 1995.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca, I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1888-1929)*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1985.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Grant, Helen. "Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX." <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/01/aih_01_1_029.pdf>. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2009.
- Higginbotham, Virginia. *The Comic Spirit of Federico Garcia Lorca*. Austin: University of Texas Press, 1964.
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 2005.
- Martín Rueda, Gloria. "70 años del voto femenino en España." <http://www.uned.es/biblioteca/mujeres/70_anos.htm>. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2009.

D. R. © Karla Paola Montalvo de la Fuente, México, D. F., enero-junio, 2009.

RECEPCIÓN: Marzo de 2009

ACEPTACIÓN: Octubre de 2009