

## CERVANTES Y LORCA COMO LEGADO Y DESAFÍO DE LAS HUMANIDADES EN CONTEXTO LATINOAMERICANO\*

*Los hombres son tan necesariamente locos  
que sería ser loco por otra forma de locura no ser loco.*

*Pascal*

*Todas las cosas humanas tienen dos aspectos,  
como los silenos de Alcibiades,  
que tenían dos rostros absolutamente opuestos;  
así, lo que a primera vista parecía ser la muerte era,  
cuando observado, de cerca, la vida.*

ERASMO DE ROTTERDAM

Elga Pérez Laborde\*\*

### RESUMEN

2016 ha sido un año de conmemoraciones fundamentales en el registro histórico y literario de la humanidad para dos de los grandes escritores de lengua española: 400 años de la muerte de Miguel de Cervantes (+22 de abril de 1616) y 80 años del asesinato de Federico García Lorca (+18 de agosto de 1936). Este parece el momento propicio para reflexionar sobre cómo su obra y sus vidas, acontecidas en tiempos tan distantes, marcan un proceso de evolución en la poética que se produce en América Latina, en la motivación intelectual y en el pensamiento contemporáneo. Biografías y genios literarios distintos, Cervantes y Lorca continúan vigentes como esencia intertextual, transtextual e hipertextual.

**Palabras clave:** Cervantes, Lorca, poéticas, contemporáneas, A.L.

### CERVANTES AND LORCA AS A LEGACY AND CHALLENGE IN THE FIELD OF HUMANITIES WITHIN THE LATIN AMERICAN CONTEXT

### ABSTRACT

2016 was a year of fundamental celebrations in the historical and literary record of humanity: we celebrated two of the greatest writers in Spanish or Castilian language: the 400<sup>th</sup> anniversary of the death of Miguel de Cervantes (+ April 22, 1616) and the 80<sup>th</sup> anniversary of the murder of Federico García Lorca (+ 18 August 1936). It has been a period to think through how their work and their lives, which took place in such distant times, still mark a process of evolution in the poetics that is produced in Latin America, and also serve as an intellectual motivation and echo in the contemporary thought. Having diverse biographies and being different literary geniuses, Cervantes and Lorca keep in force as intertextual, transtextual and hypertextual essence.

**Keywords:** Cervantes, Lorca, poetics, contemporary, Latin America

Recibido: 06 de abril de 2017

Aceptado: 25 de junio de 2017

\* Artículo originado de una presentación en el XIX Congreso Internacional de Humanidades y V Encuentro del Grupo de Investigación, organizado por la Facultad de Historia, Geografía y Letras, UMCE, octubre de 2016.

\*\* Dra. en Teoría Literaria, Mención Literatura por Universidad de Brasilia -UNB-, Investigadora permanente en el Programa de Posgraduación del Departamento de Teoría Literaria y Literaturas, TEL y académica del Instituto de Letras, Departamento de Teoría Literaria y Literaturas de la Universidad de Brasilia. elgaplaborde@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

Alguna especie de locura une las dos figuras más importantes de la literatura española que los hace permanecer intactos en su dimensión humana y en la proyección de su obra, pese a la distancia del tiempo que los separa. Imaginación y sensibilidad desenfundadas, así como cierto tipo de sufrimiento, de desadaptación, en relación al contexto social e histórico que los hospeda. Ambos, Cervantes, en el Siglo de Oro, y Lorca, en el brillo de la generación del 27 o de la dictadura, poseen el privilegio absoluto de la locura.

En palabras de Foucault, la locura reina sobre todo lo que hay de malo en el ser humano. Y se pregunta: “¿Pero no reina también, indirectamente, sobre todo el bien que él pueda hacer? (Foucault, 2002: p. 23).

Mientras Cervantes con su Don Quijote se debate contra todos los fantasmas de (in)justicia, Lorca crea poemas, cantos y personajes teatrales al margen de la sociedad y contra la sociedad. Se perfila como un poeta maldito, porque abraza lo que la sociedad repudia y discrimina, y que constituye una forma de rescatar la humanidad en los seres y agrupaciones postergadas y marginalizadas: los gitanos, los negros, los homosexuales.

## EL TÓPICO DE LA LOCURA

Vale en este momento preguntarse por qué *Don Quijote* es considerado el mejor libro del mundo. El Instituto Nobel, en el año 2002, lo eligió el mejor libro del mundo por un jurado compuesto por 100 autores de renombre. Como ya se sabe, en la historia de la literatura occidental marca el nacimiento de la novela moderna. Cervantes escribió la primera novela abierta, como si hubiese leído a Mallarmé (FUENTES, 1989, p. 89). Su narrativa está continuamente siendo interpretada y nunca ha dejado de ser referencia intertextual en la obra de diversos y notables escritores de todos los tiempos, como Borges, García Márquez, por citar algunos de los más próximos. La sombra de Erasmo entra también en esta intertextualidad en cadena que podemos encontrar en las huellas literarias que se gestan en la locura propia de la extrema lucidez de los grandes escritores. Pequeños dioses, los define Huidobro; deicidas, Vargas Llosa.

Leemos las reflexiones de Foucault y cuando dice que “el mundo está inmerso en el Furor universal, que la victoria no cabe ni a Dios, ni al Diablo, sino a la Locura” (2002, p. 22), podemos entender mejor a qué se refiere y corroborarlo a través del perfil del Quijote y de los desmesurados y trágicos personajes teatrales de Lorca. Y lo que hacemos como lectores es fascinarnos con la creación de esas imágenes, que no son otra cosa, sino el desdoblamiento arbitrario de la locura de sus autores.

Cuando el hombre desdobra lo arbitrario de su locura, encuentra la sombría necesidad del mundo; el animal que asombra sus pesadillas y sus noches de privación es su propia naturaleza, aquella que pondrá al desnudo la implacable verdad del Infierno (2002, p.22).

## CERVANTES. VERDAD, APARIENCIA Y LOCURA

Cervantes, según Carlos Fuentes, oprimido entre la marea creciente del Renacimiento y la marea baja de la Contrarreforma, se aferró a la única tabla de salvación a su alcance: Erasmo de Rotterdam.

La influencia del pensamiento de Erasmo sobre Cervantes se percibe en tres temas comunes en los dos, en el filósofo y en el novelista: la dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias y el elogio de la locura (Fuentes, 1989, pp. 68/69).

Para Fuentes, Don Quijote sería una extensión española del *Elogio de la Locura* idéntica al elogio de la utopía, que contiene una ética del Amor y de la Justicia. Una realidad moral ocupa el centro de la imaginación de Cervantes, ya que no puede ocupar el centro de la sociedad en que él vivió (1989, p. 84). El contenido social, ético y político de Don Quijote se evidencia en esa combinación de Amor y Justicia.

El loco no es loco solo porque creyó en lo que leyó. También es loco porque cree, como caballero andante, que la justicia es su deber y que es posible. Dicho de otro modo, el concepto de Justicia de Don Quijote es un concepto de Amor. “Sabemos qué tipo de gratitud Don Quijote recibe de aquellos a quien socorre: burlas y palizas” (1989, p. 84).

La ironía social de Cervantes alcanza un tono mayor cuando los pobres, los miserables y los engañados, a los que don Quijote ayuda, no quieren ser salvados por él. En el protagonista, los valores de la era de la caballería adquieren, a través del amor, una resonancia democrática y los valores de la vida democrática adquieren la resonancia de la nobleza. La Justicia, insiste Don Quijote, está ausente de los tiempos de su presente. Solo el amor puede hacerla real y la transforma en un acto democrático, un acto que sobrepasa las distinciones de clase. El mito de la Edad de Oro es su núcleo ideológico, una utopía de fraternidad, igualdad y placer (1989, p. 86). El contenido social, ético y político de Don Quijote se evidencia en esa combinación de Amor y Justicia.

El personaje vive entre aventuras y desventuras, amenazas y fantasmas, figuraciones y delirios, similar a la realidad del Manco de Lepanto en la guerra y en los años de prisión; lo que muestra el destino secreto del hombre; y repre-

senta la fusión entre el hombre y el personaje. En este sentido, la locura tiene en esos elementos una fuerza primitiva de revelación: lo onírico es lo real.

Por el camino de Pascal, Erasmo llega a la conclusión de que, para ser verdaderamente reflexiva, la razón precisa verse con los ojos de la locura. La locura de Erasmo es un cuestionamiento del hombre por el propio hombre, de la razón por la propia razón; y no un cuestionamiento de Dios, ni del pecado, ni del Diablo. Relativizado de este modo, ya sea por la locura crítica, ya sea por la locura irónica, el hombre no está supeditado al destino o a la fe, pero tampoco es el señor absoluto de la razón (1989, p. 70).

Siguiendo el rastro de Borges, quien comentó que todos los libros conforman un único gran libro de la humanidad, Fuentes señala que, aunque Cervantes y Shakespeare no hayan sido el mismo escritor, implican el mismo autor de todos los libros

...un polígrafo poliglota errante llamado, conforme el espíritu de la época Homero, Virgilio, Dante, Cide Hamete Benengeli, Cervantes, Shakespeare, Stern, Defoe, Goethe, Poe, Dickens, Balzac, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Borges, Pierre Menard, James Joyce... Él es autor de la misma obra abierta que, como la autobiografía de Ginés de Pasamonte, todavía no está lista porque nuestras vidas todavía no terminaron. En otras palabras, Mallarmé vendría a sintetizar cierto día el mismo pensamiento del vagabundo de Parapilla: "Un libro no comienza y ni termina; como máximo, finge comenzar y acabar..." (1989, p. 89).

La locura de Cervantes se traduce en palabras escritas, en literatura. Don Quijote es producto de sus lecturas y quiere introducir el mundo en ellas. Cada vez que fracasa encuentra refugio en sus lecturas. Amparado en sus libros, insiste en ver ejércitos donde únicamente hay ovejas, gigantes donde solo hay molinos de viento. Pero Don Quijote recupera la razón y eso, para un hombre de su estirpe, significa la suprema locura: un suicidio. En el momento en que acepta la realidad convencional, Don Quijote, así como Hamlet, es condenado a muerte. Carlos Fuentes lo sintetiza hermosamente:

...*Don Quijote* es la primera novela de la desilusión; es la aventura de un loco maravilloso que recobra una triste razón... Quizá por ello *Don Quijote* es la más española de todas las novelas. Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esta desposesión, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación,

donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud precisamente de esta negación ficticia, el más intenso nivel de la verdad. Porque la historia de España ha sido lo que ha sido, su arte ha sido la que la historia ha negado a España. El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de mano de las mentiras de la historia (1989, pp. 80-81).

Esta cita de Fuentes nos sirve para abordar el universo de Federico García Lorca. “El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido”. En un foco contemporáneo del siglo XX, el poeta y dramaturgo granadino entra en la categoría de maldito como una opción inevitable delante de sus conflictos personales y los de su época.

### FEDERICO GARCÍA LORCA, UN POETA MALDITO

La literatura española no se caracteriza por producir poetas malditos. Federico García Lorca es una de las excepciones. La historia registra algunos pocos y notables escritores que entran en esa línea: Francisco de Quevedo, Ramón del Valle-Inclán, este último creador del esperpento, línea estética de la distorsión, muy hispánica y ligada al grotesco y al barroco. Comulga de esa misma tendencia Goya con sus grabados y pinturas negras. Todos ellos artistas irreverentes, en sus respectivas épocas, que se atrevieron a enfrentar, a través de su arte, a la estructura de la sociedad española, mediatizada siempre por lo religioso, por los tabúes de la honra, por los atavismos y la represión. Francisco Umbral, autor de *Lorca poeta maldito* (1977), atribuye esa escasez de malditos al hecho de que la sociedad española no fue suficientemente fuerte para soportar en su seno los anticuerpos que son los malditos.

Retomando el concepto de locura de Foucault, entramos de lleno en el ámbito creativo de Lorca (1977, p. 37). Para ello, consideramos una de las vertientes de Foucault, la de confrontación entre conciencia crítica y experiencia trágica.

Según Umbral, Lorca presenta tres condiciones clave del creador maldito: arraigo estético y humano en los poderes demoníacos, heterodoxia sexual y muerte trágica y prematura. El llamado “duende” andaluz, tan ligado a Lorca, representa una forma convencionalmente simpática de lo luciferino. Umbral escribe: “Andalucía es Federico y Federico es Andalucía. Andalucía y Federico, entre tanta luz del Sur, viven en la sombra” (1977, p. 13).

Umbral se refiere a los autores que entendieron (o no entendieron) el mundo como caos, como desorden, como contingencia. “Andalucía es tierra

y alma esencialmente dionisiaca<sup>1</sup>. Vive de conjurar la oscuridad, lo telúrico, de provocar el misterio, la magia. Andalucía, como toda región y etnia muy religiosa, vive del demonio, que se ha dado en identificar como duende”.

La heterodoxia sexual, que Umbral llama el pansexualismo de Lorca, lo sitúa en forma radical, profunda y secreta al margen de la sociedad en que vive. Sin embargo él siempre se mostró como una figura sociable y querida por sus amigos y colegas del mundo del arte. Su época no permitía la integración del individuo, cuando este vivía una tragedia sexual íntima. Y, por último, la muerte trágica y prematura, su asesinato, marcó su destino de maldito.

Intentar entender su obra de poeta del mal o poeta maldito nos conduce a considerar su vida y sus conflictos interiores en cuanto factores determinantes, que lo llevaron a sensibilizarse, como ya se dijo, con las tres grandes agrupaciones postergadas, marginalizadas, por la sociedad: los gitanos, los negros y los homosexuales.

Lorca en Granada está con los gitanos frente a la Guardia Civil, frente al orden establecido. Lorca en Nueva York está con los negros, está en Harlem frente a Wall Street. Lorca en su *Oda a Walt Whitman* y en sus *Sonetos del amor oscuro*, libro póstumo, mítico e inédito, canta a la pasión que no se atreve a decir su nombre. Lorca es, radicalmente, un hombre del contra (1977, p. 14).

Pero el poeta se salva a través de su trabajo creativo al transformarlo en arte. Una breve síntesis de su vida permite observar el proceso evolutivo que experimenta su sentido estético y su conciencia crítica. Nace en Fuentevaqueros, Granada, en 1898 y muere asesinado en 1936, al inicio de la Guerra Civil. Estudia Filosofía, Letras, y Derecho. En 1919, llega a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde vive hasta 1928. De ese período, surge la imagen de Lorca como señorito madrileño andaluz, que toca piano, canta, compone poemas, recita, improvisa, divierte y sorprende a sus compañeros residentes. En 1930, viaja a Estados Unidos. El fruto de ese viaje es *Poeta en Nueva York*, donde el espíritu lírico andaluz y musical se revela bajo la imagen de un gran inconformista social, que manifiesta un poeta de vanguardia surrealista. *Poeta en Nueva York* tiene su precedente y hermano gemelo en el *Romancero Gitano*. Son libros mellizos en los cuales cantan dos razas mal-

1 En la mitología griega, Apolo y Dionisio son hijos de Zeus. Apolo es el dios de la razón y lo racional, mientras que Dionisio es el dios de la locura y del caos. Lo apolíneo es el lado de la razón y del raciocinio lógico. Lo dionisiaco es el lado del caos y apela a las emociones y a los instintos. El contenido de las grandes tragedias se basa en la tensión creada por la interacción entre esos dos mitos: la razón y la emoción.

ditas. La diferencia está en la forma (que no es tan dispar, salvo la métrica, según observa Umbral).

Federico escribió *Poeta en Nueva York*, entre 1929 y 1930, durante su estancia en la Universidad de Columbia; pero solo fue publicado, por primera vez, en 1940, cuatro años después de la muerte del poeta. García Lorca dejó España, en 1929, para dar conferencias en Cuba y Nueva York. Sin embargo, se especula que el motivo del viaje fue el pretexto para cambiar el ambiente que lo rodeaba y oprimía debido a un fracaso sentimental y al conflicto que sentía por su sexualidad. Lorca padeció en esa época de una profunda depresión. Vivió en Nueva York del 25 de junio de 1929 hasta el 4 de marzo de 1930.

El poeta experimentó un verdadero impacto en la sociedad norteamericana, y sintió, desde el inicio de su estancia, una profunda aversión por el capitalismo, por la industrialización de la sociedad moderna y por el trato dispensado a la minoría negra. *Poeta en Nueva York* fue para Lorca un grito de horror, de denuncia contra la injusticia y la discriminación, contra la deshumanización de la sociedad moderna y la alienación del ser humano. Por esa razón, se considera esta obra poética como una de las más importantes de la historia del arte, puesto que postula una nueva dimensión humana en favor de la libertad, de la justicia, del amor y de la belleza.

La atracción de Lorca por los gitanos se explica desde diversos puntos de vista. El estudio de Umbral apunta algunos considerados más importantes: atracción por el esoterismo de la raza; atracción puramente sexual; simpatía reivindicativa, vagamente político-social, por una raza postergada. Seguramente –observa Umbral– todos esos motivos y muchos otros, irracionales en su mayoría, están ligados a su obsesión por lo gitano lo que confirmaría su vocación de poeta maldito.

Lorca “como todo poeta del partido del diablo” (1977, p. 77) se siente subyugado por el esoterismo de los gitanos y recrea sus ritmos y mitos en el *Romancero*. Son los gitanos los que hacen nacer el primer libro importante, definitivo del escritor, el *Romancero gitano* (1924-1927). En el primer poema de ese libro, *Romance de la luna, luna*, los gitanos son “bronce y sueño”. La luna, “pupila de Satán”, simboliza la muerte que viene a la fragua y se lleva un niño gitano.

Ese fondo oscuro de gitanería que tiene Granada, ese fondo hormigueante, ritual, ‘noble y sucio’, como decía Maurois de todo el Oriente, sugestiona al poeta. (p.77)

La atracción puramente sexual de Lorca por los gitanos aparece con mucha fuerza a lo largo de su obra, especialmente en el *Romancero*. Gitanos y gitanas son mitificados sexualmente: desde los pechos de Soledad Montoya, que “*gimen canciones redondas*”, hasta el perfil (ambivalencia sexual o pansexualismo de Lorca) del Camborio, “*viva moneda que nunca/ se volverá a repetir*”.

La poderosa sexualidad del poeta se proyecta durante mucho tiempo de su vida –adolescencia y juventud– en los gitanos, porque, a decir de Umbral, libido –y casi da vergüenza de decir, de tan obvio– no es sino una sublimación del sexo por la imaginación y la imaginación se nutre de exotismos (p. 79).

Consagrado como poeta con el *Romancero* e instituida la República española, Lorca funda “La Barraca”, pequeño teatro universitario, que llevará por España sus piezas y los clásicos de Lope. Su pasión por el teatro como medio de comunicación y vehículo de ideas y sentimientos supera su inclinación por la lírica. El prefiere lo dramático y el sentido social del teatro.

En ese camino de la tragedia social, demuestra otra preocupación, que también incomoda al público acostumbrado al género menor o teatro más digestivo de la comedia benaventina. Sus temas teatrales son el sexo y la muerte. Tragedias rurales construidas en torno del carácter y de la libido femenina. La temática de su teatro posee una fuerte impregnación sexual. Escribe y estrena en Madrid *Bodas de sangre*, una auténtica tragedia griega centrada en la fatalidad de un amor irreprimible y prohibido.

En cinco años y medio, de 1930 a julio de 1936, escribió cuatro obras: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita* y *La casa de Bernarda Alba*. Consiguió representar las tres primeras con gran éxito. Según sus propias declaraciones, ese teatro de buena calidad puede resultar rentable tanto en el aspecto comercial como en el aspecto social, porque el teatro “en su esencia es parte integrante de la vida del pueblo” (Elizalde, 1977, p. 217).

### **TRILOGÍA DRAMÁTICA: BODAS DE SANGRE, YERMA, LA CASA DE BERNARDA ALBA**

*Bodas de sangre*, analizada desde diversos puntos de vista por la crítica especializada, apunta problemas dentro de una lucha entre el libre albedrío y el determinismo (p.218). En ese aspecto, presenta un nexo con la tradición dramática española, elaborada especialmente en *La vida es sueño*, de Calderón. También puede ser estudiada desde el punto de vista del amor, tema constante en la trilogía rural y en la obra lorquiana. El amor es para Lorca fuerza vital, impulso dionisiaco al que es imposible resistir, sea cual sea el disfraz que se utilice. Lo expresa claramente en una escena del bosque:

Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas. (p.218)

Instinto sexual, voz de la tierra, el amor exige el culto de la carne, se impone triunfador y rompe normas y mandamientos. Amor que termina en el dramaturgo de modo trágico, fatal. Elizalde observa que, en este drama popular, no podemos buscar refinamientos ni complicaciones psicológicas. Los personajes se mueven por instintos primarios y los temas son siempre elementales. Sus criaturas se reducen a puro sexo y las funciones del hombre y de la mujer se limitan a las genéticas de potencia viril y fecundidad, respectivamente. La tragedia está enfocada en la unión u oposición de los sexos, movidos por leyes ciegas. Son criaturas de la tierra, sujetas a la irracionalidad de las leyes telúricas, como los animales y los vegetales. Toda la obra lorquiana está dentro de un determinismo que funciona en dos niveles: el biológico y el social.

*Bodas de sangre* es la tragedia de las mujeres. Las tres: madre, novia y suegra mueven los hilos de la acción. Ellas alimentan una ilusión que da el sentido a sus vidas y son las que, al final, se quedan solas, vacías, encerradas, pero llenas de estoica resignación y de pasividad frente a la desgracia.

*Yerma*, la segunda de la trilogía, presenta el tema de la esterilidad de la mujer. Yerma, insegura de su fecundidad, intuye que todas sus posibilidades están condenadas al fracaso. La propia palabra “yerma” (sinónimo de esterilidad, aridez) indica el conflicto de la mujer no fecundada, sobre el cual hay diversas interpretaciones. Se atribuye a la frialdad del marido o a las limitaciones religiosas o a la obsesión por la maternidad como puramente biológica, o como erotismo genético o como deseo psicológico o espiritual e incluso, como representación del nacimiento divino. Umbral escribió que representa la tragedia de la libido frustrada y la protagonista es “el ser marginal, liminar, inútil, gratuito”. Inclusive una interpretación marxista vio en la tragedia de *Yerma* la del pueblo español frustrado y no fecundado (p. 223).

Elizalde apunta otros tres planos de interpretación, a través del sentimiento trágico de Yerma. En el plano social, la mujer estéril, despreciada socialmente, carga esa humillación delante de los otros. En el plano familiar, la esterilidad constituye un drama, principalmente en los pueblos agrícolas. La falta de hijos priva a la familia de brazos útiles para el trabajo del campo y de la casa. Y, finalmente, en el plano de la vida sexual, el motivo de la esterilidad de Yerma puede deberse a su falta de amor por el marido, pues se casó con un hombre elegido por su padre; o puede ser por culpa del marido. Tal vez, la culpa sea de los dos. Ellos no tienen relaciones íntimas, sinceras. En ese hogar,

no existe el calor del amor. Es un hogar vacío. Yerma sale descalza para que el contacto con la tierra la haga fecunda, según reza la creencia popular. La vieja le habla que no amar al marido puede ser la causa de no concebir y Yerma va a la romería. La vieja culpa al marido y le propone que tenga una relación íntima con su hijo. La obra conjuga dos acciones de fondo: la esterilidad y la infidelidad conyugal. La romería o peregrinación, de origen pagano y orgiástico, responde, finalmente, al rito de la fertilidad. Como en todas las piezas de Lorca, el sentido de la honra traspasa la obra y está siempre latente y presente, y es tema recurrente en la literatura española.

*La casa de Bernarda Alba*, tercera de la trilogía, obra maestra de Lorca, menos lírica y de mayor dramatismo, muestra el drama de las mujeres en los pueblos de España, según confesó el propio Lorca, como un documento fotográfico. Se trata de una realidad estilizada y simplificada, encarnada en la poesía dramática. En cierta forma, representa la visión trágica de España. Escrita poco antes de la Guerra Civil parece emanar la sangre que será derramada en el suelo de la familia española. El asunto trata de la lucha entre el principio de autoridad y el principio de libertad, encarnado en el instinto sexual. Autoridad fundamentada en una moral social negativa, Bernarda se apropia de la moral del pueblo, de la cual se sirve como instrumento para imponer su instinto de poder, su voluntad de dominio, inclusive sobre las leyes de la Naturaleza. La autoridad, heredada del marido, se hace intolerable y su instinto maternal se convierte en anti-maternal, destruyendo a sus hijas. Elizalde destaca el hecho de que en la tragedia lorquiana se eliminaron los hombres, pero están presentes en la sangre y en las bocas de estas mujeres atormentadas y reprimidas. María Josefa, la abuela, cobra mucha fuerza como personaje simbólico importante. Representa la libertad de expresión. Como está loca dice lo que se le pasa por la cabeza. En las hijas de Bernarda, prevalecen como regla moral los instintos sexuales. El dramaturgo coloca la idea del cuerpo como fuerza poderosa. Sus almas han sido asumidas por el cuerpo, que expresa el deseo sexual. Pero Bernarda mantiene a sus hijas incomunicadas con los hombres. Dedicada toda su energía en anular la voluntad de sus hijas y criadas. Bernarda no tiene rasgos femeninos; podría ser perfectamente representada por un hombre.

En general, observando las obsesiones literarias de Lorca, podemos ver los mismos temas: el sexo y la muerte son los elementos esenciales de sus obras teatrales y poéticas. O como dice Umbral: tal vez ni siquiera se trate de esos dos temas, sino de uno tercero, misterioso y sin nombre, como resultante de los dos (1977, p. 44).

Finalmente, la locura que mueve las pasiones de los personajes y las motivaciones poéticas de Federico García Lorca representa un proceso difícil, pero esencial en la obra de la razón. Es, a través de ella, aun en sus aparentes

victorias, que se manifiesta y triunfa. La locura es, para la razón, su fuerza viva y secreta.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

Como escribe Foucault, no existe un gran espíritu sin un toque de locura. Es en este sentido que los sabios y los más bravos poetas aprobaron la experiencia de la locura y se salieron, a veces, de los cauces normales. A las imaginaciones desenfrenadas, debemos la invención de las artes. El capricho de los pintores, poetas y músicos no pasa de un eufemismo para expresar la locura de los creadores.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Elizalde, Ignacio.** 1977. *Temas y tendencias del teatro actual*. Madrid: Planeta.
- Foucault, Michel.** 2002. *Historia da Loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- Fuentes, Carlos.** 1989. "Cervantes o a crítica da leitura". En: *Eu e os outros*. Ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Rocco.
- García Lorca, Federico.** 1989. *Obra Poética Completa*. Trad. William Agel de Melo, Brasília: Martins Fontes Editora UnB.
- Umbral, Francisco.** 1977. *Lorca poeta maldito*. Barcelona: Bruguera.