

Federico García Lorca y la revelación de la ropa en su producción teatral

It is only shallow people who do not judge by appearances.
The true mystery of the world is the visible, not the invisible.

—Oscar Wilde

Rafael Alberti y Federico García Lorca habrían reaccionado a la cita arriba de formas muy diferentes de acuerdo con su producción teatral. En su obra *El hombre deshabitado* Alberti utiliza la indumentaria para atacar el concepto que Wilde defendía, intentando ridiculizar y envilecer la idea del hombre que presenta una careta pero que carece por completo de esencia. De esta manera, en el acto primero de su obra, pone en boca del vigilante:

...trajes huecos que no desean nada... trajes vacíos, flácidos, de señoras, de caballeros, militares, curas jóvenes, niños colgados de caretas horribles...faldas, chaquetas, sombreros, pantalones, máscaras lívidas, pertenecientes a mujeres y hombres deshabitados como tú. (11)

Lorca, por el contrario parece encontrar en la indumentaria una utilidad que lo sitúa en concordancia con las ideas de Wilde. En las próximas páginas nos centraremos en seis obras teatrales de este autor: *La zapatera prodigiosa*, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* para examinar cómo García Lorca había encontrado en la utilización de la indumentaria un medio de expresión con potencial ilimitado.

La ropa en el drama lorquiano, que tan poca atención ha recibido

durante las últimas décadas por parte de los críticos literarios, forma, como estudiaremos a continuación, parte de los cimientos de su trabajo literario; él utiliza la vestimenta de sus personajes como accesorio en la construcción que de éstos presenta al público. Sin embargo esta idea no elimina la posibilidad de que los atuendos escogidos absorban la identidad de éstos. Propongo que en las seis obras que analizaremos Lorca nos sumerge en una serie de escenas dramáticas en las que la ropa nos abre las puertas a un mundo cargado de implicaciones sociales.

Observamos que el autor se presenta a sí mismo como creador por la manera en que sus personajes recobran vida de acuerdo con la ropa que poseen o dejan de poseer. Así, incluso antes del comienzo del diálogo en *La zapatera prodigiosa* se nos explica en una acotación: "En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo" (912). La muchacha es una criatura, y es el creador de la obra el que le da su identidad a través, claro está, del vestido de zapatera. La muchacha se convierte en zapatera, no porque se nos hagan ver de alguna manera sus cualidades internas o porque se nos describa el oficio de su marido, sino porque el creador del personaje, Lorca, la ha vestido así. Poco después, Lorca-personaje se dirige por primera vez a la zapatera, esta vez para menospreciarla haciendo referencia a su persona, no a través de lo que lleva puesto, sino, en este caso, de la indumentaria de la que la ha privado: "No tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje roto, ¿lo oyes?, un traje de zapatera." (912) Desde este momento y hasta el final de la obra el autor nos hace conscientes de la identidad de la zapatera a través de la indumentaria con la que él la ha provisto.

Incluso antes de nacer se habla de los personajes, no a través de su nombre, sexo o cualidades humanas, sino que es la ropa la que los caracteriza sin haber llegado aún a este mundo. Así, cuando Yerma canta a la criatura

que no ha sido concebida, al bebé que con tanta ansia desea tener dice: "¿qué necesitas amor, mi niño, la tibia tela de tu vestido?" (1277) De la misma forma, es Yerma la que se ofrece a su amiga María para cortar unos trajecitos para el bebé que está a punto de tener. No se habla de las cualidades de los que están por nacer, casarse o morir en toda la obra dramática lorquiana, sino de su indumentaria. El autor se refiere al sexo de la criatura que no ha nacido todavía a través de la ropa. Según Anne Hollander, la identificación entre el sexo y la indumentaria aparece latente desde una edad muy temprana. Así la autora explica que:

Little children learn that clothes give them private identity, defining inward ideas of the personal body which begin with ideas of its sexuality. In the continuing process of such definition, public adult dress eventually becomes a reciprocal sexual gesture in a generally two-sexed world. The present popular excitement about transvestism only shows how deeply we still believe in symbolically separating the clothes of men and women, even though they dress the same on many occasions." (6)

En *Yerma*, cuando la frustrada esposa de Juan describe al bebé que tanto desea, declara que tendrá que coserle unos pañales, y que si es una niña le tendrá que poner encajes. Lorca es capaz de dotar de identidad sexual, a través de la ropa, incluso a aquellos que no llegan a aparecer en la obra.

Si bien el autor-creador trae a los personajes de sus obras a este mundo mediante la indumentaria que les atribuye, una que refleje el interior de cada uno de los mismos, éstos han de dejarnos de la misma manera: vestidos con el atuendo que ha llegado a representar la muerte misma. Así, Lorca al referirse en *La casa de Bernarda Alba* al muerto a través del personaje de la criada, y explicar lo que éste ya no va a poder hacer, parte también de las vestimentas: "tieso, con tu traje de paño y tus botas enterizas...ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta del corral." (1445) Con

esto observamos cómo el autor construye la imagen teatral del difunto, no a base de una serie de características personales ni físicas; es el atuendo, puesto en boca de la criada, lo que le identifica.

Por otro lado Lorca, que ve en la utilización de la ropa posibilidades ilimitadas para hablar de las cosas que ya no podrá hacer, describe, no sus relaciones humanas, sociales o religiosas con otros, sino lo que ya no podrá hacerle a la criada: levantarle las enaguas. En esta frase se sobrentienden las relaciones sexuales que tras la muerte del marido no volverán a tener lugar. Y una vez que el esposo ya no está, tampoco pueden permanecer sus ropas, pues éstas si bien lo representan a él, al muerto mismo, según la creación lorquiana, no pueden dar identidad a ninguna otra persona; por eso tiene sentido la conversación entre Bernarda y la Poncia una vez enterrado el difunto:

BERNARDA. Y tú ve guardando en el arca grande toda la ropa del
muerto.

LA PONCIA. Algunas cosas las podríamos dar.

BERNARDA. Nada, ni un botón, ni el pañuelo con que le hemos
tapado la cara. (1465)

De manera similar, en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín*, en cuanto Marcolfa se da cuenta de que el señor para quien trabajaba ha fallecido, exclama: "¡lo sabía! Ahora le amortajaremos con el rojo traje juvenil." (1017)

Lo mismo ocurre en *La casa de Bernarda Alba*; cuando la familia encuentra a Adela muerta, Bernarda exclama: "¡Descolgadla! ¡mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestidla como una doncella...." (1532) Esta situación, aunque relacionada con las citas anteriores añade dimensión a la obra dramática lorquiana. Adela ha de exhibir ante la sociedad, a través de su vestimenta, el reflejo de un alma y un cuerpo puros; por eso, antes de pensar siquiera en la mortaja, la madre de la fallecida se preocupa de

esconder la verdad de los hechos acontecidos vistiendo a su hija con la indumentaria apropiada; la de una virgen: un traje de doncella.

La indumentaria en la producción teatral de García Lorca, no solamente nos presenta a él como creador, sino que sirve, además, como recurso de protesta femenina en un mundo en el que la mujer, no sólo se ve restringida por las estrictas convenciones sociales españolas de los años 30; sino que, además, ésta se encuentra atrapada en un mundo en el que esa misma indumentaria ha de convertirse en un reflejo fiel de sus cualidades personales y espirituales. En *La casa de Bernarda Alba*, cuando Adela, tras la muerte de su padre, se da cuenta de que va a tener que guardar luto durante una larga temporada, exclama: "Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que vamos a comer sandías a la noria. No hubiera habido otro igual." (1465) Las implicaciones de estas palabras cobran inmensas proporciones si tenemos en cuenta que en boca de la muchacha lo que la hace única no es su belleza física o su personalidad alegre, sino la hermosura de su indumentaria. Es como si a través de un proceso de osmosis, la vestimenta se hubiera apoderado del resto de la persona para convertirse en la persona misma. Esto le ocurre de forma similar a la zapatera, pero si bien en la obra Lorca se presenta como creador, en *La casa de Bernarda Alba* Adela aparece más distanciada de éste, su autonomía es mayor aunque el espectador o el lector sea siempre consciente de que el escritor es, en última instancia, el creador de sus personajes.

Las hermanas de Adela aparecen en contraposición a la muchacha como personajes que han asumido plenamente el papel que desempeñan en la sociedad española de las primeras décadas de nuestro siglo. Mediante la presentación de contrastes en la actitud femenina ante las imposiciones sociales, Lorca consigue subrayar con mayor dramatismo los efectos de estas imposiciones en la mujer. Dicha técnica aparece ilustrada con claridad cuando Martirio y Magdalena aconsejan a Adela qué hacer con el vestido:

MARTIRIO. Lo que puedes hacer es teñirlo de negro”

MAGDALENA. Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para la boda con Pepe el Romano.” (1465)

Al convertirse la indumentaria en el personaje mismo, el vestido debe proyectar de alguna forma el estado de ánimo del que lo lleva y además este estado de ánimo debe de ser socialmente aceptable. Adela no está triste, y como ella muy bien indica no quiere quedarse de luto en la casa y dice: “mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle, ¡yo quiero salir!”(1466) La muerte de su padre unos días antes no le permite presentarse alegre ante los demás, lo correcto es mostrar dolor interno, por eso Martirio le sugiere inmediatamente que tiña el vestido de negro, de esta forma estado de ánimo e indumentaria se encuentran en armonía, por lo menos aparentemente; de tal manera que la mujer lleve a cabo las expectativas sociales del momento. La segunda solución al problema—la que Magdalena propone—no es más que otra versión de la misma idea. Angustias, nacida del primer matrimonio de Bernarda Alba, había perdido a su padre hacía años y estaba, además, a punto de casarse; circunstancias todas ellas que permitían a la joven novia dar muestras de alegría interna y por ende de lucir vestido blanco. Siguiendo esta línea, en *Bodas de Sangre*, la madre cuyo hijo acaba de ser acribillado le sugiere a su nuera que se cubra la cara con un velo: emoción e indumentaria deben ir al unísono, y lo socialmente aceptable es que la novia, que acaba de perder a su marido, se sienta desolada. La tristeza de la mujer tras la muerte de un esposo era una emoción que, si bien podía no hallarse presente en el corazón de la viuda tenía que ser exhibida en la sociedad española de la década de los 30 para poder sobrevivir. De hecho, no podemos estar seguros de que la soltera número 3 en *Doña Rosita la Soltera* se sienta realmente postergada después de la muerte de su esposo, pero ahí está, presentada por Lorca guardando el luto más riguroso cuando se nos describe “vestida de oscuro con el velo

de luto en la cabeza" (1435).

Examinando un segundo marco convendría notar cómo los personajes dan muestras del ansia que produce la carencia de las partes de su atuendo. Podría incluso afirmarse que al apoderarse la indumentaria del valor intrínseco de los personajes, de su identidad, éstos dejan de verse como personas completas cuando carecen de la vestimenta adecuada, la cual les permite mostrar una imagen socialmente aceptable. En *Dofia Rosita la soltera* el autor describe el atuendo de la joven al comienzo de la primera escena. A continuación pone en boca de Rosita: "¿y mi sombrero? ¿dónde está mi sombrero? ya han dado las 30 campanadas en san Luis." (1357) Lorca, que escribía en los años en que las mujeres no podían entrar a la iglesia sin cubrirse la cabeza nos pinta a una joven ansiosa, casi histérica al no poder compaginar sus emociones de sumisa seguidora de las reglas sociales del momento, y de la apariencia que concuerda con semejante mentalidad.

A la hora de hablar sobre el uso y el significado de la ropa en el teatro de Lorca, debemos detenernos a examinar con especial atención *La zapatera prodigiosa*, pues el contenido de esta obra se encuentra repleto de paradojas y contradicciones relacionadas con la indumentaria de los personajes y la personalidad de los mismos. En el primer Acto el zapatero aparece vestido, según acotaciones del autor con "traje de terciopelo con botones de plata, pantalón corto y corbata roja" (915). Si bien el material del traje se ajusta perfectamente a la personalidad cálida y dulce del personaje, la imagen que proyecta su indumentaria hace de él una figura grotesca pues ¿cómo es posible que el zapatero de un pueblecito andaluz vista para sus labores diarias con un atuendo en el cual los materiales que lo componen parecen más apropiados para una verbena, un funeral o una boda? A todo ello hay que añadir la ridiculez visual que presentan los pantalones cortos que forman parte del conjunto. Si lo que hemos estado señalando es que la unidad que la indumentaria y la esencia del personaje forman un todo en la

obra lorquiana, ¿cómo es posible que García Lorca disfrace al zapatero de forma tan poco apropiada? Como Anne Hollander indica en *Sex and Suits*:

People may lack other kinds of self-awareness, and be cranks or bores; but with a sure inward eye for their own true physical looks, men or women may be a pleasure to look at, just for the way they choose and wear their clothes. They will never look like fools, even if the fashion they are adopting is fairly silly in itself. Sexual self-awareness underlines such physical certainty." (189)

Por eso, tal vez la respuesta se encuentre en el momento en que observamos con más detenimiento el papel que desempeña el zapatero en el esquema general de la obra; se trata de un hombre de mediana edad que, tras los ataques de naturaleza derogativa por parte de su mujer, se ve a sí mismo como miembro poco adecuado de la pareja. Las primeras palabras que la zapatera le dirige a su marido marcan el tono que se mantendrá durante la mayoría de la obra: cuando el zapatero le pregunta a su mujer qué está haciendo, ésta le responde "¡lo que a ti no te importa!" (915) ¿Cómo ha de sentirse un hombre de humildes orígenes y al parecer limitadas dotes físicas al recibir semejante respuesta de su esposa? La indumentaria del zapatero no hace más que mostrarnos su esencia: la de un hombre que se siente obviamente inadecuado.

Si bien puede deducirse que el zapatero se ha vestido con esmero al haber escogido un paño tan delicado como el terciopelo para su traje y botones de plata en la chaqueta, aparecen dos indicios, claramente plantados por Lorca, que nos hacen ver al marido de la temperamental muchacha como un hombre que no llega a ajustarse a su nueva situación conyugal. El primero lo observamos en la indumentaria misma al intentar coordinar una elegante chaqueta de terciopelo y botones de plata con pantalones cortos; el resultado es, francamente caricaturesco. El segundo se advierte, al vestir a un hombre de clase tan humilde como lo es la del gremio de los zapateros,

con prendas delicadas: la seda y el terciopelo. Estas incongruencias transfieren la incomodidad psicológica del personaje al público que lo observa, a través de la imagen. Se trata, una vez más, del resultado de un proceso unificante en la obra lorquiana entre la esencia de los personajes y la imagen que proyectan a través de la indumentaria.

De la misma manera que los personajes lorquianos se convierten de cara al espectador, en lo que llevan puesto, dejan de ser lo que no llevan. *La zapatera prodigiosa* ejemplifica lo dicho con bastante precisión: La zapatera, haciendo referencia a Emiliano, un pretendiente imaginario, dice "¡y qué capa traía por el invierno! ¡qué vueltas de pana azul y qué agremanes de seda!" (917) El zapatero intenta inmediatamente situarse a la altura del joven imaginario queriendo incrementar su valor como persona a través de la ropa cuando replica a la zapatera: "así yo tuve una también...son unas capas preciosísimas." (917) La zapatera se apresura a menospreciar a su esposo, no con palabras directas sobre su estatus socioeconómico o su personalidad, sino negándole al zapatero la posibilidad de que haya podido poseer ropas tan elegantes en su vida: "¿tú? ¡tú que ibas a tener! pero ¿por qué te haces ilusiones? un zapatero no se ha puesto en su vida ropa de esta clase." (917) Como veremos más adelante, lo que la zapatera le niega a su esposo con estas palabras es la esencia de su masculinidad representada simbólicamente a través de la capa.

Solamente dos de los personajes masculinos de *La zapatera* tienen capa: el alcalde y Emiliano. El primero forma parte del mundo real de la zapatera, y el segundo del fantástico. Cobra especial interés el efecto que la capa de Emiliano produce en el público a través de las descripciones de la zapatera (véase arriba). Por medio de tal descripción, Lorca nos niega información personal sobre los personajes y se nos ofrece, en su lugar, una emotiva descripción de la indumentaria. De nuevo el ser y la ropa que lleva puesta se funden para formar una unidad. La capa, en este caso, viene a representar

no solamente al imaginario muchacho, sino su desbordante sexualidad.

El alcalde, que había estado casado cuatro veces se erige ante nosotros como el macho por excelencia en el mundo real de la zapatera y así anuncia: "Yo estoy [viudo] de cuatro [mujeres]: Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última; buenas mozas todas, aficionadas a las flores y al agua limpia. Todas, sin excepción, han probado esta vara repetidas veces. En mi casa, coser y cantar." (924) Por eso se le describe, a través de las acotaciones de Lorca como persona que "viste de azul oscuro, gran capa y larga vara de mando rematada con cabos de plata" (923).

De forma semejante observamos en Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín que se da identidad al amante imaginario de Belisa a través de la gran capa que le cubre el cuerpo entero y hasta el rostro; se trata del prototipo del apetito sexual abierto en Belisa a través de su imaginario amante. Este aparece representado por la capa roja, proyectando la esencia del amante:

MARCOLFA. Le dije [a Belisa]...que ese joven...vendría esta noche a las diez en punto al jardín, envuelto, como siempre, en su capa roja." (1009)

Nuevamente, unas páginas después: "aparece el hombre, envuelto en una capa roja y cruza el jardín cautelosamente" (1012). Si bien hemos observado como la capa representa la sexualidad masculina, Lorca no limita este recurso a sus personajes varones, sino que lo extiende a la mujer. El autor pone en boca de Belisa, hablando con su marido:

¡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...(se echa sobre los hombros una gran capa de terciopelo rojo y pasea por la estancia)." (989)

En estas líneas lo que sin duda se enfatiza es el apetito sexual femenino, y para ello se recurre, una vez más al simbolismo que la capa ofrece.

Para el mundo occidental la distinción entre estar vestido o desnudo ha sido siempre crucial. Sin embargo conviene destacar que el término "vestido" puede variar de significado dependiendo del lugar donde nos encontremos. Así, según la autora, numerosos antropólogos han demostrado que incluso aquellas personas que no visten prendas de ropa—como se da el caso en numerosas tribus africanas—llegan a desarrollar un sentido pleno de vestimenta a través de adornos que dejan por completo al descubierto sus partes más íntimas (Hollander, *Sex*). Con lo dicho observamos que es posible ver la desnudez como concepto independiente al acceso visual de cualquier parte del cuerpo. Una vez hecha esta advertencia, hemos de preguntarnos cómo veía García Lorca el concepto de la desnudez y de qué manera lo proyectó en su producción teatral. Si bien la indumentaria de los personajes conlleva una serie de implicaciones, la desnudez que les otorga el autor es también significativa.

Lorca hace que la falta de ropa preceda en las obras que nos ocupan a un encuentro furtivo entre miembros del sexo opuesto. En *Bodas de sangre* la reunión entre Leonardo y la novia aparece introducida por una descripción de la novia a medio vestir: "La novia sale con enaguas blancas, encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco con los brazos al aire" (1206). Lo que el autor nos está presentando en esta escena es a un personaje descubierto desde el punto de vista de su creador. No es necesario presenciar el cuerpo desnudo de la muchacha ni tampoco conveniente dado el ambiente social español de la década de los 30. Sencillamente era indecoroso para la mujer de entonces mostrarse en ropa interior ante miembros del sexo opuesto fuera del lazo conyugal, con lo que la enagua, en la producción teatral de García Lorca, llega a simbolizar la desnudez femenina.

Esta prenda, significativamente presente en el drama lorquiano, aparece más o menos adornada, pero su entrada en escena precede sin excepción a

algún encuentro socialmente prohibido entre hombre y mujer. En *La casa de Bernarda Alba* ni Martirio ni Adela deben moralmente encontrarse de ningún modo con Pepe el Romano, por eso la Poncia le reprocha a Adela: “¿por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?” (1483) El hecho de que se indique que Adela estaba casi desnuda muestra que debería encontrarse en un estado intermedio entre vestida y desnuda, probablemente no llevando puestas más que sus enaguas. En el *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, observamos una situación semejante; cuando Don Perlimplín, habla con Belisa desde el balcón de su casa, el autor nos indica a través de una acotación: “Aparece en el balcón Belisa, está medio desnuda” (982). Sin embargo, el espectador nunca llega a pensar que haya ningún elemento furtivo en el encuentro de Belisa con Don Perlimplín. Si por un lado acabamos de marcar el hecho de que esta “desnudez” en el drama lorquiano aparece siempre presente en el caso de que haya un encuentro ilícito entre hombre y mujer fuera del lazo conyugal, ¿cómo podemos resolver esta paradoja? El hecho de que Belisa no esté teniendo relaciones socialmente inaceptables con Don Perlimplín durante su conversación desde el balcón, no significa que no las esté teniendo con algún otro hombre en el interior de la casa. En realidad podría afirmarse que, a través de la ropa, Lorca está informándonos de que las aventuras amorosas de la muchacha no comienzan después de su boda con Don Perlimplín, sino que los secretos idilios habían llegado a formar parte de la vida de la joven desde hacía ya algún tiempo. Con lo dicho cobra sentido el que, durante la noche de bodas, Belisa aparezca de la siguiente manera: “vestida con un gran traje de dormir, lleno de encajes. Una cofia inmensa le cubre la cabeza y lanza una cascada de puntillas y entredoses hasta sus pies, lleva el pelo suelto y los brazos desnudos” (938). En esta escena encontramos también el encuentro entre miembros del sexo opuesto, pero al haberse hecho legal, y socialmente

aceptable, la muchacha no muestra enaguas, sino, como es normal y conveniente, el camisón.

En la última escena de *Don Perlimplín*, cuando Belisa espera ansiosamente a su amante, el autor la describe "espléndidamente vestida" (1012). ¿Cómo es que Belisa, si es que está a punto de tener un encuentro amoroso con su imaginario amante, no aparece en enaguas como en los casos que acabamos de estudiar? Se podría argüir que al ser Don Perlimplín el supuesto amante y no otra persona la que aparece en escena, el encuentro deja de ser indebido, sin embargo ni el público ni la propia Belisa saben esto por el momento. El enigma se resuelve unas líneas más abajo, cuando, por fin, se descubre la identidad del hombre que acaba de aparecer: Don Perlimplín. En esta escena, Lorca explica que Belisa "se acerca a él medio desnuda y lo abraza" (1017). Con esta acotación nos damos cuenta de que si bien antes Lorca decía que Belisa aparecía magníficamente vestida, después llegamos a la conclusión de que son probablemente las enaguas lo que son elegantes o de que éstas se hallaban inicialmente cubiertas por una gran capa que las escondía. Por lo tanto, era "medio vestida" como se encontraba la muchacha desde el principio.

En *La casa de Bernarda Alba*, cuando Martirio esperaba que la visitara Pepe el Romano, ésta dice: "una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó que venía." (1460) La camisa, según Anne Hollander, ha sido la prenda de ropa interior básica para toda mujer europea durante cientos de años; poseía extrema sencillez y normalmente carecía de encajes y adornos. La camisa es la primera prenda que se ponían las mujeres y la última que se quitaban a la hora de desnudarse. Era, sencillamente, una parte universal del atuendo, y de hecho adquirió cierta importancia simbólica. Representaba la desnudez durante los tiempos en que la vestimenta se ocupaba de cubrir el cuerpo entero femenino. En algunos casos, se castigaba a la mujer en público vestida únicamente de

camisa para humillarla (Hollander 159). Lo cierto es que el mismo Lorca nos subraya, en boca de la Poncia, que la camisa es una prenda íntima cuyos ojos no pueden ser de ningún modo los de un extraño, y menos los de un hombre comprometido para casarse con Angustias. Por eso la Poncia le advierte a Martirio "nadie le ve a una en camisa." (1434) Martirio inmediatamente responde: "¡a veces, pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es uno de los pocos gustos que me quedan." (1434) Martirio, quien no solamente está reprimida, sino que tras la muerte de su padre está sintiendo todo el peso de esta represión, y de la falta de libertad que ésta conlleva, se encuentra desesperada y desea rebelarse. Lorca encuentra, una vez más, como recurso utilísimo de protesta social la indumentaria. La ropa interior está compuesta por las prendas más íntimas que la muchacha posee. Es precisamente esta intimidad la que ella ve atrapada, violada, y la que tiene deseos de liberar vistiendo a su gusto, no al gusto de los demás; es a través de estas palabras, que apuntan hacia el concepto del desnudo que Lorca había creado, con las que Martirio está haciéndonos ver el ahogo que siente, y las ansias de libertad e independencia emocional que anhela.

Terminaremos notando que nuestro análisis de las obras teatrales de Federico García Lorca nos ha llevado a observar un ángulo nuevo que ha pasado desapercibido hasta nuestros días. Si bien podríamos pensar en la ropa como medio de cubrir o esconder la esencia, tal vez vacía, de los que la llevan puesta, tal y como la había caracterizado Rafael Alberti en *El hombre deshabitado*, nuestro autor hace uso de ella introduciéndonos en el mundo visual del teatro para revelarnos, no solamente las complejas facetas psicológicas de los personajes que crea, sino, además, el tono social de sus producciones literarias. Lorca utiliza la indumentaria de sus personajes para llevarla hasta sus últimas consecuencias en un momento histórico en el que la fantasía por un lado, y la represión socio-política del momento por el otro,

se mezclaban en escena para transportar al público a un mundo empapado por el dramatismo, la profundidad y la tradición que han llegado a caracterizar al dramaturgo granadino.

Ana Pérez Afzali

University of California, Los Angeles

OBRAS CITADAS

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes*. New York: Avon, 1980.

———. *Sex and Suits*. New York: Knopf, 1994.