

---

EL DESCIFRAMIENTO DEL EROTISMO ESCÉNICO EN "AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN"

Author(s): Jerelyn Johnson

Source: *Romance Notes*, Spring, 2005, Vol. 45, No. 3 (Spring, 2005), pp. 319-327

Published by: University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43801848>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Romance Notes*

JSTOR

EL DESCIFRAMIENTO DEL EROTISMO ESCÉNICO  
EN *AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON*  
*BELISA EN SU JARDÍN*

JERELYN JOHNSON

DENTRO de las acotaciones escénicas de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca, se encuentran las raíces de un inesperado juego erótico escénico. Este ensayo investiga la importancia de las acotaciones a la hora de descifrar, escénicamente y de un modo externo, el erotismo interior de los personajes de la obra.<sup>1</sup> La obra trata de un hombre viejo, don Perlimplín, que se casa con una mujer joven y bella, Belisa. La noche de la boda entran cinco amantes en el lecho conyugal, sin darse cuenta el viejo protagonista. Al reconocer la infidelidad de su mujer, y que Belisa nunca iba a desearle, don Perlimplín emprende una misión: se desdobra en un personaje ficticio, el Hombre, para que Belisa se enamore de él. Al crear este personaje, el erotismo interior y no realizado de Perlimplín utiliza la única herramienta posible para poseer a Belisa: su imaginación. Cuando llega el momento en que Belisa confiesa que quiere a este joven, Perlimplín le mata al ‘joven’, es decir, se suicida, y le dice a Belisa la razón: “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 y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso... Tu cuerpo... que nunca podría descifrar” (262). Apenas se

<sup>1</sup> Las acotaciones escénicas de una obra de teatro constituyen el lugar de enlace de varias posibles recepciones del texto: el lector visualiza una puesta en escena imaginaria mientras lee la obra, y, por consiguiente, cuando este texto se lleva al escenario en un montaje concreto, los espectadores de esta representación reciben el texto de un modo distinto que el lector.

menciona este cuerpo omnipotente en el primer cuadro.<sup>2</sup> Sin embargo, el cuerpo es un término excluido únicamente en el diálogo: la presencia corporal de la protagonista satura las acotaciones en la primera parte y a lo largo de la obra. A través de estas referencias al cuerpo de Belisa, su vestuario, además del decorado y un desdoblamiento del personaje, García Lorca exterioriza el deseo libidinoso del protagonista a través del lenguaje teatral simbólico de las acotaciones. Estos signos exteriores aumentan la sensualidad y subrayan el deseo del protagonista de descifrar este cuerpo tan misterioso de Belisa. Como veremos, sea a través del cuerpo deseado de Belisa o la simbología del vestuario y del decorado, son las acotaciones escénicas las que promueven la transmisión del erotismo interior de la imaginación del protagonista.

A lo largo de la obra abundan las referencias al cuerpo y a la ropa de Belisa en particular. Su belleza y su desnudez llegan a ser representadas de un modo fetichista a través de las acotaciones por la mera abundancia y reiteración de ellas. El erotismo de Belisa se establece desde el comienzo de la obra y se refuerza a lo largo de ella. Por ejemplo, la obra muestra una gran cantidad de acotaciones relacionadas con la apariencia de su cuerpo: “Está medio desnuda” (243); “resplandeciente de hermosura” (243); “Se ve a Belisa casi desnuda...” (245); “Lleva el pelo suelto y los brazos desnudos” (247); “Levantando un brazo desnudo” (252); “Se acerca medio desnuda...” (263); “lleva el pelo suelto” (247). Rara es la situación en que la obra describe a Belisa sin mencionar el estado de su desnudez o su hermosura. Aunque soslaya una mención explícita del cuerpo en el diálogo, las fuerzas de ello aparecen de un modo tangible en las acotaciones, lo cual no sólo plantea y refuerza la sensualidad, sino que también aumenta la tensión sexual de la obra. Así, la repetición del pelo suelto y la desnudez establece a Belisa como figura erótica. Por cifrar tanto el cuerpo así dentro de las acotaciones, García Lorca llega a transcribir al escenario lo que le fue imposible descifrar al pobre don Perlimplín: el cuerpo de Belisa.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, Luis Fernández Cifuentes constata que “la primera fórmula retórica – tanto en las cartas como en los parlamentos de Perlimplín – el ‘cuerpo’ era precisamente el término evitado, origen del silencio, ‘cosas que no están bien que sean dichas’, ni que las ‘oiga’ una doncella, y a las que torpemente se alude ‘bajando la voz’; sólo la interferencia de los poemas exponía entonces parcialmente el ‘cuerpo’ (‘mis muslos cerrados’)” (*García Lorca* 127).

Puesto que Belisa casi nunca está descrita sin referirse al desnudo, las acotaciones que señalan la ropa de ella dominan las demás descripciones de vestuario. García Lorca describe la ropa de Belisa con más detalle que el vestuario de los demás personajes.<sup>3</sup> Tanto énfasis en el exterior del personaje de Belisa no es superfluo. La cuestión clave de esta obra es el triunfo de la imaginación de Perlimplín y cómo supera la incapacidad de conquistar el deseado cuerpo de Belisa al capturar su alma; así el énfasis en el aspecto de Belisa enriquece y resalta la asociación erótica. El cuerpo es la fuerza motriz de la acción de la obra, es donde reside la autoridad y el poder de la joven Belisa (Fernández Cifuentes, “El viejo” 98). Es este cuerpo el que instiga toda la acción de la obra, la anagnórisis de Perlimplín, y su suicidio al final.

El vestuario de Belisa no es el único cargado de valor erótico: las capas que llevan los personajes enriquecen este juego escénico-erótico. Belisa se pone una capa roja la noche de bodas al oír los cinco silbidos de los amantes desde la calle (248). Es la única mención de una capa de Belisa y no parece casual que el color de la capa que elegiría Perlimplín para representar al joven seductor sea el rojo también, estableciendo así un vínculo cromático entre los dos personajes jóvenes. Recordemos que en el primer cuadro Perlimplín se viste con una prenda fina, educada, correcta: la casaca verde. En su estudio freudiano *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca*, Rupert C. Allen distingue entre el rol de la casaca y de la capa: “As the ineffectual lover, Perlimplín is identified by his more socially formal *casaca*; the cape that he wears in the last scene successfully disguises him as an exciting seducer” (40). Es notable esta idea de un disfraz erótico: el vestuario de Perlimplín sirve de signo externo para delinear los papeles que juega en un momento determinado. Sin embargo, Allen no menciona la importancia cromática de la elección del color rojo para la capa, el cual simboliza la pasión carnal, y presagia la sangre de su muerte. La criada Marcolfa, dirigida por Perlimplín, le dice a Belisa que el joven estaría en el jardín esperándola “a las diez en punto...envuelto como siempre

<sup>3</sup> Vale la pena señalar algunos ejemplos de la descripción detallada del vestuario de Belisa que se encuentran en las acotaciones: “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” (247); “se echa sobre los hombros una gran capa de terciopelo rojo” (249); “en espléndida *toilette*” (252); “viene espléndidamente vestida” (260). No hay otro personaje que reciba tanta atención descriptiva en relación con su vestuario.

en su capa roja” (258), y así crea la relación capa roja-joven seductor. Asimismo es una pista para el lector y el espectador que les ayudará a asociar la capa roja con el joven en la última escena. El autor describe la entrada del joven en el jardín así: “Aparece un Hombre envuelto en una capa roja” (260-261). Además, en esta escena final, la elección de capa es la única manera que tiene el espectador de saber quién es quién, puesto que al fingir ser el joven, Perlimplín se cubre con la capa roja: “Aparece entre las ramas un Hombre envuelto en una amplia y lujosa capa roja” (262). Sigue esta repetición de asociación joven-capas roja después de la muerte de Perlimplín, cuando Marcolfa dice: “Ahora le amortajaremos con el rojo traje juvenil con que paseaba bajo sus mismos balcones” (263). Belisa, confundida y desorientada, con el difunto Perlimplín en sus brazos, le pregunta a Marcolfa: “Pero ¿dónde está el joven de la capa roja?... Dios mío. ¿Dónde está?” (264). La reiteración de esta imagen de la capa roja tampoco es excesiva puesto que es la única manera que tiene Perlimplín de encubrirse y fingir ser otro para conquistar el alma de Belisa.

La última escena también interesa por el desdoblamiento erótico de Perlimplín/joven. Cuando Belisa y Perlimplín están esperando al joven seductor en el jardín, sigue una escena de disfraces y revelaciones confusas – confusas para Belisa, para el espectador e, incluso, para el lector. García Lorca escribió las acotaciones de manera que incluyera al lector dentro de la confusión de identidades. Es decir, cuando Perlimplín desaparece por los árboles y declara que va a matar al joven seductor, el lector queda desorientado al leer “Hombre” en vez de “Perlimplín”:

Aparece un Hombre envuelto en una capa roja y cruza el jardín cautelosamente... El Hombre indica con la mano que ahora vuelve. (261)

Aparece entre las ramas un Hombre envuelto en una amplia y lujosa capa roja. Viene herido y vacilante. (262)

El Hombre se oculta la cara con la capa. (262)

Luego, se lee “PERLIMPLÍN. (*Descubriéndose.*)” y resulta que el Hombre de las acotaciones no es otro que don Perlimplín mismo. Es una técnica de encubrimiento por parte del dramaturgo puesto que podría haber escrito “Perlimplín vestido como el Hombre”; tanto el lector como el

espectador de *Perlimplín* quedan sin saber qué ocurre.<sup>4</sup> Aquí el dramaturgo prefirió ocultar la identidad del personaje al lector, tanto como al espectador y a Belisa. Resulta espectacular para el lector porque está metido dentro del misterio, del suspense, tanto como si estuviera presenciando la obra en una butaca. Las tres clases de ‘receptor’ del mensaje han sido todas manipuladas de un modo u otro, y en un grado u otro. Belisa es la más manipulada, luego el espectador y el lector igualmente. Las acotaciones crean una representación escénica de la agitación e inquietud, de la tensión incrementada de una Belisa esperando con deseo, con intención, con una creciente agitación sexual.

Debido a tanta confusión, García Lorca tuvo que acudir a un signo exterior, teatral, para distinguir a los dos personajes: la capa roja es una sinécdoque del joven seductor. Además, para complicarlo aún más, Perlimplín sigue hablando de sí mismo en tercera persona, utilizando este juego de pronombres:

BELISA. (*Espantada.*) ¡Perlimplín!

PERLIMPLÍN. Él salió corriendo por el campo y no le verás más nunca. Me mató porque sabía que te amaba como nadie... Perlimplín me mató... (262-263)

La conversación sigue entorpeciendo a la confundida Belisa, al espectador y al lector. Así, a través del intermediario de Perlimplín, la presencia del cuerpo de Belisa crea un nuevo personaje que no existe, el joven. Lo que no alcanzó Perlimplín, el cuerpo de Belisa, instiga la creación de un ser ficticio que no logrará nunca Belisa. Es decir, el joven es una personificación de la imaginación de Perlimplín. La presencia poética, o la que no es físicamente tangible en el escenario, pasa desde el deseo y la imaginación de Perlimplín al alma turbada de Belisa al final de la obra.

La manipulación de los decorados también transmite el erotismo de la imaginación del protagonista. En el cuadro segundo, se ve que el escenario está repleto de puertas: “en las paredes hay seis puertas” (247). Además, la acotación indica que “[l]a primera de la derecha sirve de entrada y salida a don Perlimplín” (247). García Lorca especificó

---

<sup>4</sup> Al contrario, en *La zapatera prodigiosa* al entrar el Zapatero vestido como el titiritero, García Lorca optó por escribir “aparece el Zapatero disfrazado” (223). El lector queda privilegiado por haber recibido la noticia del disfraz del Zapatero mientras que los espectadores tendrían que adivinarlo por vía visual.

estas seis puertas y demarcó una de ellas por ser la de Perlimplín porque durante la noche de bodas, las demás cinco puertas tomarán una significación tremenda por ser las entradas de los cinco amantes. Es otro momento de aproximación textual a la simultaneidad de códigos teatrales. Las demás acotaciones relacionadas con los balcones y, por extensión, con los cinco amantes son verbalizadas, pero no representadas en el escenario: forman parte del decorado imaginario. Es decir, la mañana después de la noche de bodas, los cinco balcones quedan abiertos. Primero, el lector lee en la acotación: “Los cinco balcones del fondo están abiertos de par en par” (251). Dejan entrar y luego salir a los amantes, y don Perlimplín reconoce su desdicha a través de ellos: “¿Por qué tienen los balcones cinco escalas que llegan al suelo?... ¿de quiénes son aquellos cinco sombreros que veo debajo de los balcones?” (252). Las preguntas expresan unos elementos del decorado fuera de la vista del espectador. Los balcones representan a los cinco amantes, la hipérbole sexual que enfatiza la capacidad carnal de este cuerpo omnipotente de Belisa.

Además, a lo largo de esta escena, hay que recordar que Perlimplín tiene puestos sobre la cabeza unos pequeños cuernos dorados. Este subtexto aumenta el tono ridículo de la escena cuando el pobre Perlimplín recibe las excusas poco convincentes de Belisa y aparentemente las cree.<sup>5</sup> Estos cuernos sólo existen en la acotación entre corchetes, y nadie los menciona: Perlimplín aparece “con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza” (251). Es un claro ejemplo del poder del símbolo que remite a lo sexual y del uso acertado de una acotación escénica. Inmediatamente, tanto el espectador como el lector reconocen lo que significa este adorno y sirve de subtexto para el resto de la escena. Si un lector/espectador no entiende que los cuernos simbolizan el adulterio de Belisa, tendría que esperar hasta el cuadro siguiente, cuando Marcolfa le dice a Perlimplín: “La noche de boda entraron cinco personas por los balcones. Cin-

---

<sup>5</sup> La única imagen que ha sobrevivido del estreno de la obra es la del chaleco y los cuernos que lleva Perlimplín en esta escena. Son del verdadero estreno del 5 de abril de 1933 en el Teatro Español de Madrid, por el Club Teatral Anfístora y no la intencionada de la Sala Rex con la compañía del Caracol, dirigido por Cipriano Rivas Cherif. Éste, del año 1929, fue prohibido y nunca llegó a estrenarse por razones complejas (Ucelay, “Introducción” 142-153). Sin embargo, sí sobreviven los testimonios de los que presenciaban los dos montajes. Los recuerdos de los testigos nos ayudan a reconstruir cómo era la escenografía y la función total.

co. Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano. Y usted sin enterarse...” (254). El lector/espectador recuerda que ni Perlimplín se enteró de los cuernos que llevaba puestos en la cabeza. La simbología de los cuernos dorados nos muestra que un objeto, un elemento escénico que reside en las acotaciones, refuerza la erotización de la obra.

Al comienzo del cuadro tercero, el decorado se explica así: “las perspectivas están equivocadas deliciosamente” (254). Ahora bien, queda indeterminado cómo está ordenado este escenario, puesto que la palabra ‘deliciosamente’ no lo describe de una manera clara. Con la elección de esta palabra, el dramaturgo evoca una sensación de rareza en el lector que el espectador no recibiría, y sugiere la estética de la escena a través de una palabra poéticamente ambigua y divertida.<sup>6</sup> La diversión la recibe el lector al leerla, y el espectador al verla representada en el escenario. Así, es una acotación que imparte una sensación pictórica, e incluso gustativa, más que información sobre el argumento. Sin embargo, este desajuste de perspectivas también refleja el estado de ánimo del protagonista. Al darse cuenta de su situación imposible con Belisa, su incapacidad de capturar el cuerpo de ella, su perspectiva está equivocada; lo que antes le pareció normal está ahora subvertido. El sorprendente erotismo que siente Perlimplín queda traducido al escenario a través de este lenguaje teatral que son las acotaciones escénicas.

La sucesión de cambios del decorado, que son muchos, paulatinamente profundiza no sólo la estilización intencionada que tanto representó la obra de García Lorca, sino también la creciente agitación sensual y erótica de Perlimplín, desde la tranquilidad de su vida soltera hasta su suicidio. En el primer cuadro, sólo se lee la acotación de las paredes verdes y los muebles de negro. Al empezar el segundo, hay una gran cama y abundantes puertas y balcones. El tercer cuadro, después de la situación desgraciada de la noche de bodas, ahora delinea una escena con dimensiones equivocadas, confundidas. La obra termina fuera de la

---

<sup>6</sup> Otra palabra curiosa, cargada de interés erótico, la usa García Lorca en el último cuadro de la obra, cuando Belisa entra en el jardín y Perlimplín le quiere provocar la sensualidad y la lujuria hacia el joven amante. El dramaturgo escribió la palabra “concupiscente” para describir el modo de enunciar esta frase: “Belisa... ¿lo esperas aún?”, a lo cual responde Belisa: “¡Con más ardor que nunca!” (261). Elegir una palabra tan cargada de imágenes sensoriales, imbuida de un deseo carnal, enriquece la sensación de lujuria por parte del lector.

casa en su jardín, en la naturaleza, rompiendo así la pauta de las farsas lorquianas: la de ubicar toda la acción dentro de la casa. La sucesión de decorados tiene su paralelo en el trayecto del protagonista desde la serenidad de su casa equilibrada, verde, hasta lo que podría estar fuera de control, en la naturaleza, pero que se queda controlado dentro de los confines de un jardín. Así, el decorado sirve como otro elemento simbólico y sensual, y son las acotaciones las que lo señalan al lector y, por extensión, al espectador.

Hasta cierto punto, hemos presenciado escénicamente el desciframiento del cuerpo de Belisa. El cuerpo de Belisa es la parte más enfatizada de la escenificación, pero es la más inalcanzable por el protagonista. Su presencia escénica resulta sumamente marcada frente a la insuficiencia de Perlimplín de poseerla. Por extensión, se trata de hacer tangible lo que no lo es: el erotismo de la imaginación de Perlimplín y el alma de Belisa. García Lorca lo consigue a través de elementos de la espectacularidad: disfraces, encubrimiento, identidades confundidas y manipulación estética y escénica. Este desciframiento del erotismo escénico por parte del dramaturgo se manifiesta a través de las acotaciones escénicas. La sensualidad exterior del escenario, del cuerpo de Belisa y del vestuario nos lleva al erotismo interior de la imaginación de Perlimplín y su deseo frustrado de poseer el cuerpo de Belisa. Como resultado, nos encamina a la exteriorización de dicha imaginación en la presencia de un supuesto amante joven, seductor. Es decir, antes de la creación del seductor, el erotismo de Perlimplín sólo reside en su imaginación, puesto que no había sido capaz de convertirlo en una realización física con Belisa. El erotismo interior tiene su gratificación cuando resulta que Belisa desea al seductor, la encarnación de la imaginación. Puesto que Belisa tampoco llega a convertir este deseo en una acción física, el deseo se queda en su imaginación, o, por extensión según Perlimplín, su alma. Y todo esto gracias a las acotaciones que dirigen la erotización. Al aproximar el inalcanzable cuerpo de Belisa o el intangible erotismo de Perlimplín, las acotaciones resaltan la función de toda acotación: hacen perceptible al lector y al espectador lo que no lo sería sin una puesta en escena, sea ésta imaginaria (en la mente del lector) o práctica. En esta obra, el lenguaje escénico traslada el poder del cuerpo de Belisa a una representación pictórica en el escenario.

COLLEGE OF STATEN ISLAND / CUNY

## WORKS CITED

- Allen, Rupert C. *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca: Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*. Austin: University of Texas, 1974.
- Fernández Cifuentes, Luis. *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Zaragoza, 1986.
- . “El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca.” *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Eds. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid: C.S.I.C., 1992. 89-102.
- García Lorca, Federico. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Obras completas II: Teatro*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.
- Ucelay, Margarita. “Introducción.” *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Madrid: Cátedra, 1996. 9-231.